Münster 1936 No 18 Phil Diss

Kunstgeschichte

Die Landschaft des Unendlichen Raumes.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster

vorgelegt von

Irene Henrici

aus Dortmund.

1936

Druck: Handelsdruckerei C. Trute, Quakenbrück.

Tage der mündlichen Prüfung: 20. und 24. Februar 1936.
Dekan: Herr Prof. Dr. J. Trier.
Referent: Herr Prof. Dr. M. Wackernagel.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung. 1

O. Beyers unendliche Landschaft — Der Unendlichkeitsbegriff und seine Verwendung in der Landschaftsmalerei — Der Raum — Methode der Arbeit — Original und Photographie — Literatur.

Hauptteil:

1. Kapitel: Die Raumweite in der flämischen Landschaft. 6

Die Landschaft in der Buchmalerei — Patinirs „Weltlandschaft" — Brueghel — Rubens.

2. Kapitel: Der unendliche Raum in der holländischen Landschaft des XVII. Jahrhunderts. 12

Landschaft und Rasse — H. Seghers — J. van Ruisdael — Problematik des blauen Himmels — van Goyen — Ph. Koninck — Wouwerman.

3. Kapitel: Grenzprobleme innerhalb der holländischen Fluß- und Flachlandschaften. 20

van Goyen — S. van Ruysdael — Hobbema — Aert van der Neer — A. Cuyp.

4. Kapitel: Der unendliche Raum und die Ideale Landschaft des XVII. Jahrhunderts in Italien. 23

Die Ideale Landschaft in Italien — Poussin — Claude Lorrain und van Goyen.

5. Kapitel: Ausblick auf die Landschaft des XIX. Jahrhunderts. 28

W. von Kobell — Altdorfer — Friedrich und der Begriff des Unendlichen in der romantischen Landschaft — englische Landschaft — Frankreich: Corot — Millet — Impressionismus — Koloristische Richtung in Holland.

6. Kapitel: Die Meer- und Gebirgslandschaften. 34

Mesdag — van de Cappelle — van de Velde d. J. — Allgemeine Naturbeobachtung — Friedrichs Mönch am Meer — Bliegers Strandbild.
de Momper — Friedrich: symbolische und reine Stimmungslandschaft.

Zusammenfassung:

Das Wesen des unendlichen Raumes in der Landschaft. 41

Raum — Farbe — Luft — Licht — Das Gegenständliche — Himmel — Staffage — Äußere Rahmengröße.

Literaturverzeichnis: 45

Einleitung.

Oskar Beyers Buch[1] „Die Unendliche Landschaft" gab zu dieser Arbeit die erste Anregung. Der Begriff des Unendlichen ist von Beyer der geistigen Sphäre des Religiös-Mystischen entlehnt, und auf diese Weise kommt der Verfasser zu seinem Buchuntertitel „über religiöse Naturmalerei und ihre Meister". Sein Werk nimmt keine eindeutig klaren Grenzziehungen innerhalb der Landschaftsmalerei vor. über die Zugehörigkeit zur „religiösen Landschaft" läßt er lediglich das subjektive Gefühl entscheiden, das aber wohl kaum imstande sein dürfte, eine zuverlässige Methode zum Aufbau einer kunstwissenschaftlichen Arbeit über die „unendliche Landschaft" zu liefern.

Es ist nun durchaus nicht nötig, die Verbindung aus Vorstellungen vom Unendlichen und vom Mystischen als unlöslich zu betrachten, kennen wir doch den Begriff des Unendlichen von der Mathematik her, und ist er uns doch auch aus kunstwissenschaftlichen Erörterungen geläufig, wo er in Verknüpfung mit dem Raumbegriff gebraucht wird. Da in der bildenden Kunst alle Begriffsbildung aus der Anschauung hervorwachsen muß und das Mathematisch-Unendliche schlechterdings nicht anschaulich ist, ergibt es sich, daß der ursprünglich dem Reiche der Abstraktion entnommene Unendlichkeitsbegriff in seiner kunstwissenschaftlichen Anwendung eine Fiktion enthält. Dieses „Als-Ob", das sich bis zum bloßen „Gleichsam" reduzieren läßt, schließt aber die Anwendung und Brauchbarkeit des Unendlichkeitsbegriffs nicht aus, wenn er zur Fixierung eines bestimmten durch Anschauung — nicht durch Reflexion — gegebenen Tatbestandes und der diesem entsprechenden Empfindung dienen kann. In diesem Falle ist der Begriff definierend-entfaltend und durchaus nicht poetische Vokabel.

Unter dieser grundsätzlichen Voraussetzung verspricht der methodische Gebrauch des ästhetisch-immanenten Begriffes vom Unendlichen, einen genügend großen kunstwissenschaftlichen Ertrag oder Beitrag zu liefern, so daß seine systematische Anwendung als gerechtfertigt

[1] Siehe a. a. O.

erscheinen kann. Gerade die Landschaft mit ihren räumlichen Möglichkeiten — wenn nicht sie allein — fordert zum Gebrauch dieses Begriffs heraus, gibt er doch die Handhabe, alle Untersuchungen streng innerhalb der Grenzen der Malerei vorzunehmen. Diese Forderung aber ist schon insofern zureichend begründet, als die Landschaft *nicht* in erster Linie *religiöse* Erlebnisse vermitteln soll, wobei sich übrigens die (hier nicht zu erörternde) Frage erhebt, ob die Künste solches überhaupt vermöchten.

So will denn diese Arbeit die Landschaftsbilder des unendlichen Raumes zusammenstellen, allein ihre Diesseitigkeit, ihren rein ästhetischen Gehalt auf Eigenart und Eigengesetzlichkeit betrachten, nicht aber in transzendenter Schau über das Kunstwerk hinausschweifen.

Die wichtige Rolle, die der Raum in der Malerei spielt, hat *Adolf von Hildebrand*[2] betont, der in der Erzielung einer einheitlichen Raumwirkung die eigentlich künstlerische Leistung sieht und meint, daß diese im Landschaftsbild leichter zu erreichen sei, weil hier das Gegenstandsinteresse zurücktritt.

Der Raum kann nun auf zweierlei Arten erfaßt werden, erstens indirekt oder abstrakt dadurch, daß man seine Gesetze erkennt, zweitens direkt, indem man ihn in der sinnlichen Anschauung erlebt. Hingegen der unendliche Raum wird für das naive, nicht reflektierende Auge keineswegs auf mathematisch-gesetzmäßigem Wege transparent. Er kann vielmehr nur empfunden werden durch die lebendige Anschauung seiner Totalität. So ist — abgesehen von der halb spielerischen vexierbildartigen Perspektivillusion gewisser Deckengemälde — allein das Landschaftsbild fähig, in uns die Illusion der räumlichen Unendlichkeit zu erwecken und zwar besonders dann, wenn wir nicht an seinen Einzelheiten zu haften gezwungen sind und wenn die Landschaft nicht nur ein engbegrenzter Naturausschnitt sein will.

Dieses aber soll die folgende Arbeit erweisen, in der die Landschaft des unendlichen Raumes — der Kürze halber „unendliche Landschaft" genannt — auf die Grundwerte ihres Charakters hin untersucht wird.

Im Mittelpunkte der Arbeit steht das Kunstwerk selbst in seiner Einzelexistenz, losgelöst von seinen biographischen und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhängen. Das Bild allein ist Ausgangspunkt und nur das Verständnis der Einzellandschaft berechtigt dazu, wesensbestimmende Merkmale zu sammeln und nach diesen wieder die Bilder zu ordnen. Wenn dabei vorzugsweise auf die holländischen Landschaften des XVII. Jahrhunderts eingegangen wird, so war das nicht von vornherein Absicht. Es sind Landschaften verschiedener Zeiten und Länder betrachtet und analysiert worden, und der Gang der Arbeit wird zeigen, welche Bildwerke darunter zur Abgrenzung und bes-

[2] Das Problem der Form, a. a. O., Kap. 3, S. 33 f.

seren Heraushebung des Typus der „unendlichen Landschaft" herangezogen werden konnten. Nicht vollständiges Aufzählen und Beschreiben aller „unendlichen Landschaften" war hierbei geboten; sondern es schien von größerer Wichtigkeit, zunächst einmal Wesensmerkmale klar herauszustellen, wobei dann oft gerade Landschaften anderer Art halfen.

Für die endgültige Entscheidung über die Zugehörigkeit zur Gattung der Landschaft des unendlichen Raumes kann nur das Original ausschlaggebend sein, aus welchem rein technischen Grunde ohnehin kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden kann. In diesem Zusammenhang sei noch darauf hingewiesen, daß die Photographie das Urteil oftmals in die Irre führt, auf welche Gefahrenquelle an entsprechender Stelle aufmerksam gemacht wird. In der photographischen Abbildung erscheint nämlich vieles unscharf. Rein koloristische Werte werden verwischt und erscheinen als raumbildende Valeurs. Die Bilder wirken dann oft weicher und unbestimmter und ergeben eine malerische Raumwirkung, die in dieser Einheitlichkeit dem Original fehlt.

Die meiner Aufgabe vorarbeitende Literatur berührt das Kernthema fast nur am Rande. Von den früheren Theoretikern ist der Wert und die Eigenart der Landschaftsmalerei kaum geahnt, geschweige denn erkannt worden. Der Mensch stand überall im Mittelpunkt und beherrschte also auch die Landschaft, die nur verstärken sollte, was in der Historie schon einmal gesagt worden war. Die Dichtkunst als „höchste" Kunst beeinflußte die Urteile und ließ kein eigengesetzliches Verstehen der reinen Landschaft aufkommen. Erst ein im XVIII. Jahrhundert wiedererwachendes Naturgefühl konnte die Menschen das Wesen der Landschaftsmalerei erkennen lassen.

J. J. Rousseau[3] sieht den Menschen nicht mehr als den Beherrscher der Natur, spricht er doch von dem Einfluß der Natur auf unsere Leidenschaften, daß sie unsere Seele beruhigt, Geist und Sinne entzückt und in ihr der Mensch sich selber vergißt. Aber die Einstellung Rousseaus auf das Gegenständliche ließ ihn einseitig die Gebirgswelt vorziehen, weil diese alle Orte gleichzeitig vertikal übereinander zu zeigen imstande sei, während sich die Dinge in der Ebene allzu leicht gegenseitig verdecken.

Beeinflußt von der englischen Gartenbaukunst, hat Hagedorn[4] die Bedeutung der niederländischen Landschaftsmalerei hervorgehoben. Das Landleben ist ihm nicht mehr zu „niedrig", da er auch draußen in der Natur ein Gefühl des Schönen und Guten entdeckt, das uns auf den Wegen durch Felder und Aue begleitet, wie das auch die großen Landschafter immer gefühlt hätten[5]. Neben der „schönen"

[3] Die neue Heloise, a. a. O., S. 98.

[4] Betrachtungen über die Mahlerey, a. a. O.

[5] Daselbst, I. Bd., S. 375.

Natur kennt er auch das „Große und Ungemeine". Weite Aussichten könnten schon durch ihre Größe unsere Einbildungskraft entzücken[6]. Wenn man von brauchbaren Einzelbeobachtungen Hagedorns absieht, kann wohl gesagt werden, daß seine Gesamtansicht wenig dazu beiträgt, wesentliche Unterschiede in der Landschaftsmalerei erkennen zu lassen. Übrigens steckt auch noch viel sentimentales Gefühl in seiner Landschaftsauffassung, weniger kontemplatives Verhalten, wie es nun einmal hier gefordert werden muß.

Italienische Natur bestimmt die Wertung der Landschaft bei K. L. Fernow[7]. Die Natur war für ihn im Süden „edler" und schien ihm durch den „poetischen Stil" in der „idealischen Naturszene" noch vervollkommnet. Er erkennt wohl eine sinnliche und technische Vollendung in der niederländischen Kunst an, nichtsdestoweniger ist ihm diese Kunst zu „gemein und unbedeutend", erhöhen doch für ihn erst das Gegenständliche und die Staffage das Interesse.

Allgemein läßt sich feststellen, daß das Vorherrschen des Intellektes nie eine rechte Würdigung der Landschaftsmalerei zugelassen hat oder nur eine einseitige, weil man nicht von einer Empfindung ausging, sondern von einer Idee.

Für das Verständnis der romantischen Landschaft sind die theoretischen Schriften der Romantiker von Bedeutung. Ph. O. Runge[8] wollte eine ganz neue Landschaft schaffen, in der alles zum Symbol des Weltgeistes werden sollte. Hier vermischen sich wieder Kunst und Religion, vor allem in den schriftlichen Zeugnissen der Künstler. Doch bleibt für die Kunstwissenschaft das einzelne Kunstwerk Ausgangspunkt und nicht die subjektiv-rationale Geisteshaltung oder das Selbstzeugnis des Malers.

Die landschaftliche Kunst sieht C. G. Carus „als Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütlebens (Sinn) durch die Nachbildung einer entsprechenden Stimmung des Naturlebens (Wahrheit)"[9]. Er versucht dann, seine naturwissenschaftliche Methode anzuwenden, um die sich entsprechenden Gemüts- und Naturzustände festzustellen. Sollten aber seine vermeintlichen Wechselbeziehungen nicht subjektiv ertüftelt sein? — Sein Ideal ist das „Erdlebenbild" und dessen Sinn, nämlich die Erfassung der verborgenen göttlichen Idee[10].

Aus ihrem pantheistischen Bewußtsein versuchen die Romantiker die Natur im Landschaftsbild zu gestalten. Ein naiv-künstlerisches, unreflektiertes Verhalten der Natur gegenüber und auch ein rein ästhetisch-artistisches gibt es bei ihnen nicht.

---

[6] Hagedorn, a. a. O., I., S. 43.
[7] Römische Studien 4, a. a. O.
[8] Ges. Briefe, a. a. O.
[9] Neun Briefe über Landschaftsmalerei, a. a. O., S. 49.
[10] Daselbst, S. 134.

Erst in neuerer Zeit ist die Zahl der Werke über Landschaftsmalerei größer. Vorwiegend ist in diesen auch weiterhin das Interesse für die „Ideale Landschaft", wenn die Kunsthistoriker es nicht vorziehen, einfach nach landschaftlichen und zeitlichen Gesichtspunkten die Landschaftsmalerei zusammenzufassen und entwicklungsgeschichtlich zu erläutern, wobei sie also Landschaften einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Landes zusammenstellen. Es wird sich Gelegenheit finden, einzelne Werke und Monographien, aus denen Anregungen gewonnen wurden, an Ort und Stelle anzuführen.

Hauptteil.

1. Kapitel.

Die Raumweite in der flämischen Landschaft.

Die Anfänge der niederländischen Landschaftsmalerei liegen in der Buchmalerei. Hier war den Meistern, besonders in den Kalendarien der Gebetbücher, die Möglichkeit gegeben, frei von der kirchlichen Tradition zu schaffen, die das Tafelbild noch bis in das XVI. Jahrhundert hinein beherrschte.

Ihre erste Blütezeit erlebt die Landschaftsmalerei schon im Anfang des XV. Jahrhunderts, nämlich in den Gebetsbüchern des Herzogs von Berry. Paul von Limburg schließt zwar in den Monatsbildern der „Tres Riches Heures" von Chantilly seine realistisch geschaute Landschaft am Horizont mit der Vedute französischer Schloßbauten ab, aber in den „Heures de Turin", deren eine Bildgruppe den Brüdern van Eyck zugeschrieben wird, ist doch schon mehr die holländische Ebene in der späteren Anschauung angedeutet oder vorausgeahnt, jene Ebene, in der im XVII. Jahrhundert die Darstellung des unendlichen Raumes ihre reinste und schönste Verkörperung und Verwirklichung fand.

Auf dem Blatt mit dem Hauptbild „Graf Wilhelm am Meeresstrand" (Heures de Turin pl. XXXVII, n. 38) zeigt die Fußleiste eine kleine Landschaft „Reiter in der Ebene"[1]. Der Raum und die Atmosphäre sind hier zwar sicherlich empfunden worden, jedoch sind die Figuren noch zu groß und zu nah gesehen, sie werden daher noch nicht von der Größe des unendlichen Raumes aufgesogen. Diese Landschaft könnte vielleicht die Empfindung des Unendlichen erwecken, doch liegt die durch die Miniatur bedingte Kleinheit des Bildes im Widerstreit mit der unbegrenzten Größe des unbewußt erstrebten unendlichen Raumes, wodurch ein ästhetisches Paradoxon entsteht, das den angedeuteten Empfindungskomplex beträchtlich stören muß.

[1] Abb. 4 bei J. de Jongh, a. a. O.

Die räumliche Weite und die Mannigfaltigkeit der „Weltlandschaft" des XVI. Jahrhunderts, wie sie Baldaß[2] bezeichnet hat, wird erstmals durch J. Patinir geschildert, dessen Landschaftstypus eine eingehendere Betrachtung erfordert. Patinir benutzt die Elemente der Hintergrundslandschaften des XV. Jahrhunderts und lehnt sich besonders an Gerard David und Hieronymus Bosch an und somit steht er denn eigentlich am Endpunkt einer Entwicklung, die dazu führte, daß sich die Landschaft als selbständige Gattung von der kirchlichen Kunst loslöste. Beherrschte im XV. Jahrhundert das Kultbild noch die Tafelmalerei, so beschäftigte die Niederländer doch schon die Wiedergabe des Raumes darin fast ebenso sehr wie die der Menschengestalt. Daher sind denn auch in dieser Zeit, wo die Landschaft lediglich Hintergrund war, von ihnen manche Einzelprobleme der Landschaftsmalerei aufgenommen worden.

Immer bleibt bei der Beurteilung dieser Werke zu berücksichtigen, daß, so lange die Landschaft nur Zugabe oder Teil und Abschluß eines Bildganzen ist, auch der Raum in diesem Falle bloß Kompositionsmittel, nicht Selbstzweck ist und daß das darin dargestellte Gegenständliche seinen Eigenwert behält, was schon durch die feine Ausführung des Details betont wird.

Nun aber prägen im XVI. Jahrhundert die Nord- und Südniederländer, soweit es sich um die Landschaft handelt, ihr verschiedenes Wesen aus. Die Holländer zeigen ein feineres Empfinden für Atmosphäre und Lichtverhältnisse, die Flamen hingegen bemühen sich um den Aufbau des Bildganzen. So bringen sie denn auch den ersten Spezialisten für Landschaftsmalerei, Patinir, hervor, für den das Figürliche, das bezeichnenderweise meistens von anderer Hand stammt, bereits sekundär geworden ist.

In dem Bilde „Ruhe auf der Flucht" (Berlin, K. Fr. M.) sitzt im Vordergrund an einer Wiesenquelle Maria mit dem Kind. Neben ihr reicht ein hoher Baum bis zum oberen Bildrand. Die Wiese wird von Büschen umrahmt, und dahinter, abermals von dunklen Bäumen umrandet, erstreckt sich nach beiden Seiten ein Dorf. In der Mitte schlängelt sich über eine Brücke hinweg ein Weg zu einem bastionartigen Felsen empor. Links von diesem wird das felsige Gelände allmählich flacher und von einem Bergzug abgeschlossen. Rechts aber windet sich ein Fluß bis zum Horizont hin und dort in der Ferne, zwischen Ufer und Berg geschmiegt, liegt eine Stadt.

Der Reichtum an Einzelmotiven und die feine Ausführung des Details sind bedingt durch den Willen des Malers, uns von der Mannigfaltigkeit der Erde ein Bild zu geben. Das führt ihn auch zur Wahl des hohen Horizontes und Standpunktes, denn er will möglichst viel Erdenraum für Berge, Ebenen, Wälder, Wiesen, Flüsse, Städte,

[2] Baldaß, Jb. d. Kunsthist. Slg. Wien, a. a. O., Bd. 33/34, S. 122.

und was sonst noch zur Erde gehört, gewinnen. Diese allgemeine Freude an den Dingen ist für sein Schaffen bestimmend, nicht aber die Beobachtung einer bestimmten Gegend oder gar die malerische Erscheinung der Natur. Eine vollständige Welt sollte den Betrachter fesseln und in allen Einzelheiten begrifflich-gegenständlich erkannt werden. Während diese der Wirklichkeit entnommen wurden, ist jene insgesamt unwirklich und konstruiert. Der Ausgangspunkt dieser Landschaft ist nicht die Empfindung vor der Natur, sondern die Erzählerlust des Meisters.

Eine solche Landschaft mit hochgezogenem Horizont wird viel mehr von unten nach oben als von vorn nach hinten durchschritten, was der verhältnismäßig schmale Himmelsstreifen noch unterstützt. Wenn Patinir auch einen Wolkenstreifen um die Spitze des hohen Felsens legt und somit einen Ansatz der Himmelswölbung veranschaulicht, bleibt der Himmel doch durch den Baum im Vordergrund zurückgedrängt und nur auf den Hintergrund bezogen, anstatt den ganzen Raum zu überspannen. Sicherlich wird wiederum auch eine gewisse Tiefenwirkung durch Verkleinern des Gegenständlichen und durch die Farbe erzielt, die aber an ein Schema gebunden ist. Im Vordergrund überwiegen warme braune und grüne Töne, der Mittelgrund ist grün und die Ferne blau. Das gibt der Landschaft etwas Künstliches und zeigt die Neigung der Südniederländer zum Dekorativen.

Die Staffage ist mit dieser Landschaft nur dekorativ verbunden und geht nicht maßstabgerecht im Ganzen auf. Als Zugeständnis an seine Zeit ließ sie Patinir von anderer Hand einfügen. Sie stammt — nach Baldaß[3] — aus der Gefolgschaft Joos van Cleve's.

Im „Charon-Bild" (Madrid, Prado) hat Patinir eine einheitliche Aufsicht erreicht, die jedoch keine „Weltlandschaft" mehr trägt. Denn hier fehlen die Züge, die die menschliche Existenz umschreiben. Das Bild wird von dem Elysium und Tartarus trennenden Styx beherrscht, der als breiter Strom vom Vordergrund bis zum hohen Horizont gleitet. Wasser und Himmel stoßen in schroffer Horizontale parallel zum vorderen Bildrand zusammen, was man als Abschluß des Bildes bezeichnen muß im Gegensatz zu Friedländer[4], der in diesem Zusammenhang lediglich vom „Ende des Gesichts" spricht, mit dem das Weitergleiten der Phantasie nicht aufhöre. Es ist doch so, daß hier nur das menschliche Wissen von der Endelosigkeit über einen optisch tatsächlich begründeten Schein triumphiert. Durch die Anschauung wird ein Weitergleiten der Phantasie nicht befürwortet. Dieses wäre hier willkürlich oder doch nur aus der Tätigkeit der Reflexion erzeugt, was beidemal die Wirklichkeit durch Phantasie ersetzen heißt und alles wissenschaftliche Verhalten in Frage stellt.

[3] a. a. O., Seite 119.

[4] Die altniederländische Malerei, a. a. O., Bd. 9, S. 109.

Da der Horizont hoch liegt und die Ferne selbst klar und deutlich ist, kommt es in dieser Landschaft immer noch allzusehr auf das Gegenständliche an, das jedoch dem schlichten dreiteiligen Aufbau untergeordnet ist und einen geschlossenen Eindruck hinterläßt.

Im oben genannten Werke spricht Friedländer noch von einer dreidimensionalen Unendlichkeit und gleichmäßigen Erfülltheit des Raumes in Patinirs Landschaften[5]. Wenn nun auch — nach Friedländer — alle Richtungen des Raumes gleichmäßig erschöpft wären, so würde allein die Tatsache, daß der Blick nicht nur vom Gegenständlichen nach hinten geleitet, sondern ebenso gefesselt und aufgehalten wird, dem Wesen des Unendlichen in der Landschaft widersprechen. Es ist nämlich logisch nicht angängig, vom unendlichen Raum als dem inneren Zentrum eines Bildganzen zu sprechen, wenn die Landschaft angefüllt ist mit vielen Einzeldingen, und der Raum nur Kompositionsmittel ist, d. h. Weite und Tiefe nur deshalb erstrebt wurden, um die Fülle der Welt zu bewältigen.

Nicht von einem unendlichen Raum, sondern von einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Erde kann bei Patinir die Rede sein. Da man bei ihm alles erkennen soll, läßt er die Ferne nicht verschwimmen. Die Dinglichkeit und der Reichtum der Natur sind es, die das Interesse des Malers und seine Phantasie erfüllen. Die Gestaltung des Raumes erwächst ihm aus der Kenntnis seiner Gesetze, und auch seine Farben bezeichnen bewußt die Entfernung und machen gliedernd den Raum übersichtlich. Sie entsprechen nur einer Manier des Malers, nicht der natürlichen Anschauung.

Die Entwicklung der flämischen Landschaft soll hier nicht weiter untersucht werden. Patinirs „Weltlandschaft" blieb noch lange Zeit Vorbild, wurde aber nur noch in Einzelheiten weiter ausgebildet. Nach wie vor erhielten sich phantastische Formen und starke Farbigkeit; die Vielgestaltigkeit der Erde mit allem, was sie trägt, blieb bestimmender Inhalt des landschaftlichen Schaffens. Jedoch wurde die naive Naturanschauung allmählich verdrängt durch das Streben nach immer gesetzmäßigerem Aufbau, vor allem in Folge der italienischen Erfahrungen der Brüder de Cock.

Nur Pieter Brueghel d. Ä bewahrt die heimische Tradition in unmittelbarer Naturbeobachtung. Seine Monatsbilder nehmen das alte Thema der Kalenderdarstellungen wieder auf. In seinem „Winterbild" (Wien, Kunsthist. Mus.) zeigt sich trotz des tonigen Zusammenstimmens der Farben der ausgesprochen flämische Charakter seines Schaffens. Der Horizont liegt hier hoch, schlanke Bäume führen von dem schräg ansteigenden Vordergrundsgelände diagonal in ein tiefer gelegenes Tal, das, von parallelen Diagonalen, den Bergausläufern, umrahmt, in die Tiefe lenkt. Da der Reichtum an Einzelheiten nicht vollständig in der Atmosphäre aufgelöst ist, ruht der

[5] a. a. O., S. 112.

Schwerpunkt des Bildes auf der Wiedergabe des charakteristischen Winterkleides der Erde und auf der Betonung ihrer geometrischen Ausdehnung und Größe, nicht aber im Empfinden des unendlichen Raumes.

„Die Erde", sagt Friedländer[6], „wird als tragendes Massiv empfunden, das in die Bildfläche hineinragt" und weiterhin: „seitlich aber, der Tiefe zu und aufwärts, dehnt sich die Luft ins Unendliche, so daß auch im kleinsten Ausschnitt die Größe des Weltalls fühlbar wird".

Dieser Deutung sei folgendes entgegengehalten: Wenn diese Landschaft auch vermöge geringerer Farbigkeit als eine Einheit zu erscheinen vermag, so gibt sie dennoch mehr Erdoberfläche als Raum, was auch der hohe Horizont betont. Zweitens aber macht die Geschlossenheit des Aufbaus, die sich aus den parallelen und den sich kreuzenden Diagonalen, wie auch aus dem Blickzwang ergibt, mit dem Tal schräg in die Tiefe zu schweifen, von vornherein die Gestaltung der Erde zum Mittelpunkte dieses Bildes, welche Wirkung überdies noch einmal in der begleitenden Erzählung von den Winterfreuden des Menschen deutlich anklingt. Mithin kann bei aller Sichtbarkeit der Größe der Erde wohl kaum davon die Rede sein, daß der durch die Luft ins Unendliche gedehnte Raum zum Ausdruck des Weltalls geworden sei.

Brueghels Landschaftstypus hat sich lange bei den Flamen erhalten; noch Lucas van Valkenborch gestaltete seine weiten Landschaften in derselben Art. Andere südniederländische Landschaftsmaler hinwiederum verließen ihre Heimat und erlagen mehr oder weniger fremden Einflüssen. So blieben die Brüder Bril in Italien, wo sie ihren rein flämischen Charakter alsbald verloren. Gillis van Coninxloo wurde das Haupt der Frankenthaler Malergruppe und späterhin der Lehrer holländischer Landschafter in Amsterdam. Seine Bedeutung liegt aber nicht in der Darstellung des flachen Landes, sondern in der von Landschaften mit Fernsichten und Durchblicken, deren Raumweite nur zur Motivbildung herangezogen und zudem kulissenartig umrahmt wird. Sein Raum wird so in einer bestimmten Richtung festgelegt und hat nicht den Charakter der unendlichen Weite zum Mittelpunkte. Bei den Nachfolgern Coninxloos wird dann die Abtönung der Farben ganz schablonenmäßig durchgeführt.

Wie sehr auch die flämische Landschaft des XVII. Jahrhunderts der Anschauung des unendlichen Raumes fernbleibt, möge schließlich eine Landschaft dieser Zeit zeigen.

P. P. Rubens beweist in seinem landschaftlichen Schaffen immer noch eine an Patinir gemahnende Vorliebe für hohen Hori-

[6] Pieter Bruegel, a. a. O., S. 136.

zont und ausführliche Erzählung. Die Landschaft „Sommer" (Windsor Castle)[7] gibt uns eine hochhorizontige Schilderung der flämischen Heimat. Die offene Landschaft wird an den Seiten gerahmt: links von hohen Bäumen und rechts von einem Geländeanstieg. Ein starker Zug in die Ferne und große Bewegung beherrschen den ersten Eindruck. Der Zug in die Ferne ist mit einem Ansteigen des Geländes verbunden und setzt sich noch in dem Himmel fort, auf dem ein durch zwei Vögel betonter Wolkenzug dieselbe Richtung weiterführt. Auch hier wieder geht die Blickrichtung mehr von unten nach oben, zumal die Verbindung vom Himmel zum Vordergrund fehlt. Der Himmel wird durch die hohen Bäume am Bildrand zurückgedrängt, die die ganze Höhe des Bildes bedecken. Der Reichtum an Einzelheiten wird durch die Behandlung des Lichtes, das die Ferne immermehr auflöst und zerfließen läßt, zusammengehalten.

Wieder treten erzählende Elemente stark in Erscheinung, doch will der Maler nicht mehr die ganze Welt umfassen. Er geht von seinem heimatlichen Boden aus und will diesen zum Bilde fügen. Dazu gehören nicht allein der morphologische Aufbau von Erde und Pflanzenwelt, sondern auch der Mensch mit seinen Haustieren und Wohnstätten. Landschaft und Mensch sind jetzt ganz verbunden und dieser steigert noch die Anteilnahme des Betrachters an der Naturerzählung. Die Weite des Raumes ist gebunden an die Darstellung bestimmter Erdgegebenheiten, die Mittelpunkt bleiben. Naturwahrheit wird erstrebt, läßt die Ferne verschweben, füllt die Landschaft mit Luft und verleiht dem Ganzen das Lebensvolle. Die Bewegung, die realisiert wird durch die Geländeform, durch die in die Tiefe ziehenden Menschen und Tiere und den Wechsel von Licht und Schatten, gibt der Komposition die große Linie, überläßt uns aber nicht einer ruhigen Empfindung des Raumes.

Die spätere Landschaft „Heimkehr vom Felde" (Florenz, Gal. Pitti), von Rubens eigener Hand, hat denselben starken Zug in die Bildtiefe hinein. Wenn hier auch der Horizont nicht mehr so hoch liegt, so nimmt doch die Erde immer noch mehr als die Hälfte des Bildes ein. Es ist ein kleinerer Ausschnitt gewählt, der nicht mehr an den Seiten gerahmt wird. Die Bäume führen rechts in die Tiefe; von links kommt ein breiter Weg diagonal bis zur Mitte, wo er sich dann wendet. Die Lichtführung ist ebensowenig wie auf dem Sommerbild einheitlich. Sie zeugt von derselben Bewegung wie Formen und Farben. Licht und Atmosphäre durchdringen die Linie und lösen sie auf. Die Farbigkeit beider Landschaften, bei der späteren wärmer und naturnäher, betont das Gegenständliche. Die Natur schlechthin ist hier

[7] M. Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens, a. a. O., 4. Bd., S. 383.
Nach Rooses wurde die obige Landschaft nach Rubens Komposition von L. van Uden gemalt und von Rubens, der ihr Licht und Figuren gab, übergangen.

der Stoff des Malers. Die Landleute gehören ebenso zur Schilderung seiner flämischen Ebene wie die Luft- und Lichtererscheinungen. Der Meister will die Ebene mit all ihrem Reichtum künstlerisch gestalten, uns das Leben der Natur, nicht aber die Empfindung des unendlichen Raumes übermitteln.

2. Kapitel.

Der unendliche Raum in der holländischen Landschaft des XVII. Jahrhunderts.

Erst mit dem XVII. Jahrhundert erlangt im nördlichen Teil der Niederlande die Landschaftskunst eine größere Bedeutung. Das innigere Verhältnis der dortigen Heimatkünstler zur Natur führt sie ganz von selbst zu einer Vereinfachung der flämischen Landschaft und im weiteren Verlauf zu einer selbständigen holländischen Richtung, neben der eine gleichzeitig einherlaufende andere, nämlich italisierende Tendenz kaum als reine Verkörperung der holländischen Landschaftsmalerei gelten kann.

Hier im Norden sind viele Naturbedingungen, die Einfluß auf das künstlerische Schaffen haben können, sehr verschieden von denen, die die flämischen Maler weiter im Süden vorfinden. Besonders ist ja die dem Meer anliegende und von Hunderten von Wasserläufen durchzogene Tiefebene ganz und gar für den Charakter des Landes bestimmend. Dazu kommt, hiermit zusammenhängend, für den Maler vor allem der Feuchtigkeitsgehalt der Luft und der horizontfreie meist verhangene Himmel. Die Natur sorgt hier von selbst dafür, daß die Formen fast aufgelöst, die Farben gedämpft erscheinen und ein grauer Ton die Vereinzelung der Dinge wieder aufhebt, indem er alles Sichtbare auf einen gemeinsamen Generalnenner, nämlich auf ein kontinuierliches Valeur des Raumes bringt. Somit sind hier alle natürlichen Voraussetzungen für eine fiktive Unendlichkeit des Raumes gegeben, und wenn es verständlich ist, daß das Erleben eines Menschen von seiner Umgebung ausgeht, so darf es uns erst recht nicht wundern, wenn auch der holländische Maler vom Naturbilde seiner Heimat seinen Ausgang nimmt und so durch seine Kunst und seine Sehweise zum Gestalter der Vision des unendlichen Raumes seines Landstriches wird.

Die allgemeinere Frage, warum die Landschaftsmalerei gerade im Norden Europas zu ihrer bedeutenden Rolle kam, versucht Schnaase mit Hinweisen auf die Sondernatur des Landes zu beantworten, dessen Ebene in Verbindung mit großen Wassermassen den Sinn der Menschen für das Malerische erwecke[1]. An einer anderen Stelle sagt er zum gleichen Thema, daß die Landschaftsmalerei nur

[1] Geschichte der bildenden Kunst, a. a. O., Bd. 8, S. 91.

durch einen malerischen Formensinn gedeihen könne[2]. Zu den Naturbedingungen des Landes rechnet er übrigens auch das Klima, das, wie er meint, einen Einfluß auf das geistige Wesen der Völker hat[3]. Er führt aus[4]:

„Auch das Klimatische des Nordens wirkt in derselben Richtung — (auf das Malerische). — In südlichen Ländern, wo die milde und gleichmäßige Temperatur eine bessere Ausbildung des Körpers und eine weniger verhüllte Tracht gestattet, wo in der durchsichtigen Luft auch entfernte Gegenstände in scharfen Umrissen hervortreten, wird der Sinn für die Form sich stärker regen, im Norden dagegen, wo Nebel, Schnee und Regen die Landschaft umhüllen, wo auch die menschliche Gestalt sich nur in weiter und schwerer Bekleidung zeigt, wo also das Auge überall stumpfen, wenig anziehenden Formen begegnet, wird der Schönheitssinn, wenn er nicht überhaupt durch die Noth des Lebens ertödtet wird, seine Befriedigung vorzugsweise in dem Wechsel von Licht und Dunkel, in den Farben und in den Gegensätzen der Töne suchen und finden".

Wird nun den germanischen Völkern überhaupt eine besondere Begabung und Liebe zur Landschaftsdarstellung zugesprochen, — Peltzer nennt die Landschaft eine der schönsten Offenbarungen germanischer Eigenheit[5], und Gerstenberg geht von der verschiedenen Raumanschauung der Germanen und Romanen[6] aus, die sich — nach ihm — in der Wiedergabe der Landschaft zeigt, so sind doch die Beziehungen von Rasse und Kunst einerseits und von Rasse und Außenwelt andererseits noch voller Probleme. Was vom Seelischen des Menschen und von seinen Ausdrucksformen dem Individualcharakter und was davon dem kollektiven rassischen Erbgut zuzuschreiben ist, hat bisher nie einwandfrei geklärt werden können, zumal das reine Experiment im Bezirke des Geistigen wohl stets versagen muß.

Was es aber auch mit diesem Verhältnis für eine Bewandtnis haben möge — sei es nun, daß die Außen- und Umwelt in biologisch genügend langem Zeitraum einen physisch und seelisch umbildenden Einfluß auf den Menschen habe, oder sei es, daß die Rassenseele ein für alle Mal unwandelbare Voraussetzungen des Naturerlebens in sich trage, also unabhängig von ihrer Umgebung wäre, aus der sie infolgedessen nur das entgegennähme, wofür sie schon von vornherein gestimmt ist — ob so oder so: das deutliche aber nicht eindeutige Phänomen, daß die Rassen, wenn nicht gar die Völker, ein verschiedenartiges Landschaftserlebnis in ihrer Malkunst und Malerei auf-

---

[2] und [3] Niederländische Briefe, a. a. O., S. 48 und S. 38.

[4] Gesch. d. bild. K., Bd. 8, S. 91/92.

[5] über Malweise und Stil in der holländischen Kunst, a. a. O., S. 31.

[6] Die ideale Landschaftsmalerei, a. a. O., Einleitung.

weisen, ist der kunstgeschichtlichen Forschung seit ihrem Bestehen bekannt, ohne daß sie es vermocht hätte, über Grund und Ursache hierzu in schlüssiger Form Rechenschaft abzulegen, was ja auch vielleicht gar nicht ihre Aufgabe sein kann. Da die anthropologischen Zusammenhänge zwischen Rasse, Volk, Kunst und Naturumgebung auch heute noch im wesentlichen ungeklärt, zum mindesten aber umstritten sind, bleibt bis auf weiteres für die kunstwissenschaftliche Forschung das einzelne Werk oder Lebensschaffen der Künstler, nicht aber eine allgemeine Rassentheorie verpflichtender Ausgangspunkt ihres Strebens.

An den Anfang der zu besprechenden holländischen Landschaften seien wegen ihres gleichartigen Bildmotivs, einer Stadt in der Ebene, zwei Landschaften von H. Seghers und J. van Ruisdael gestellt.

Herkules Seghers blickt in der „Kleinen Flachlandschaft" (Berlin, K. Fr. M.) von einem hohen Standpunkt außerhalb des Bildes in die Weite und läßt seine Stadt mitten in der Ebene liegen. Er überschaut das flache Land, das sich in der Ferne immermehr auflöst. Man sieht einen dunklen Vordergrundsstreifen, einzelne Baumreihen, flach hingestrichenes Land und links der Mittelachse eine Kirche, von der aus sich ein Schatten über eine Erhöhung hinweg bis zum Bildrand zieht. Dahinter aber dehnt sich tief die Ebene. Am Flußufer liegen rechts der Kirche einige Häuser und eine Windmühle. Der Fluß, dessen jenseitiges Ufer flach ist, windet sich ganz wenig bildeinwärts, wird aber bald von den Häusern verdeckt. Der Kirchturm und ein Mühlenflügel überschneiden den Horizont und drücken das Land noch mehr in die Tiefe, in die auch das andere Flügelpaar der Mühle weist. Unermeßlich weit erstreckt sich das Land und beträgt doch nur ein Viertel des Bildganzen.

Für Seghers ist der Ort nicht Blickziel und Abschluß der weiten Fläche. Er zwingt uns vielmehr, das Auge ziellos weiterschweifen zu lassen. Sein Himmel, über dem Horizont in warmem hellen Ton gehalten, wird nach oben zu immer dunkler und grünblau. Unter seiner riesigen Kuppel sinkt das Land zusammen und werden die Einzelformen gleichgültig. Ein einzelner Ton herrscht, und die Atmosphäre löst alle Umrisse auf. Auch der Kirchturm ist nicht so genau gezeichnet, daß er als Steckbrief für die Ortschaft dienen könnte. Wenn Bode[7] sagt, daß es angeblich Amersfoort sei, so ist es doch unwesentlich für die Landschaft. Denn unwiderstehlich zieht uns das Erlebnis des unendlichen Raumes, „das Gefühl des Unendlichen durch Ausblick in weite Ferne und hohen Himmel"[8] in seinen Bann. Und Große sagt: „Es ist das Nur-Raum-Sein gegeben . . . man

[7] Jb. d. kgl. pr. Kunstslg., a. a. O., Bd. 24, S. 185.
[8] Bode, Jb., a. a. O., S. 195.

sieht nicht mehr die Einzeldinge, man spürt nur die Unendlichkeit über diesen Ebenen“ [9].

Das Empfinden des sich grenzenlos dehnenden Raumes ist es, was hier als inneres und einziges Motiv aus der Totalität der Landschaft spricht und diese eindeutig als „unendliche Landschaft“ charakterisiert.

Jakob van Ruisdaels „Ansicht von Haarlem“ (Haag, Mauritshuis) bietet einen Fernblick von einer Düne auf die Stadt, die hier gleichsam als Blickziel vor dem Horizont liegt. Mit sicherer künstlerischer Berechnung verhindert Ruisdael aber die Empfindung eines Tiefenabschlusses. Rechts hinter der Stadt führt nämlich ein schmaler Dünenstreifen noch weiter in die Ferne. Außerdem ist links die alles überragende Kirche nicht frontal gestellt, kann man doch auch deren hell erleuchtete rechte Schmalseite sehen. Windmühlenflügel weisen in alle Raumrichtungen. So hilft alles, den Raum zu vertiefen und der Stadt die Funktion des Abschlusses zu nehmen.

In ähnlicher Weise ist der Raum vor der Stadt durchgearbeitet. Von hügeligem Gelände schauen wir vorn auf die Bleichen herab, die diagonal zu einer Häusergruppe führen. Diese wieder trägt den Blick von links nach rechts in die Bildtiefe bis zu einer Öffnung zwischen den Bäumen, wo sich dann der Ausblick zur Horizontale weitet. Durch die Beleuchtung wird Geschlossenheit des Ganzen erzielt, das Auge aber wird durch die großen Lichtflecken, die auf der Bleiche, der Ebene vor der Stadt und auf den Häusern liegen, in die Tiefe gelenkt. In der Mitte überwiegt eine Parallelschichtung von Hell und Dunkel, rechts und links aber breiten sich zusammenhängende Schattenmassen aus. Atmosphäre löst die Ferne immermehr auf, und wir können kein einheitliches Absetzen des Himmels erkennen. Dieser ist am Horizont aufgelichtet. Nach oben links ansteigend ballen sich grauweiße Wolken, die die tiefen Schatten auf der Erde motivieren sollen. Dadurch werden die Lokalfarben gedämpft und die Einzelheiten zu größeren Massen zusammengefaßt. Diese malerischen Mittel begünstigen den Eindruck des unendlichen Raumes, und sicherlich vergißt man auch vor dem Ganzen leicht jede perspektivische Berechnung. Wenn die Landschaft dennoch nicht zur Gattung der unendlichen gezählt werden darf, dann hat dies einen anderen Grund, der nur vor dem Original aufgedeckt werden kann. Beherrschend tritt hier nämlich der kräftig blaue Himmel hervor, was die Photographie naturgemäß verschweigt. Dieses Blau läßt nun die Empfindung des unendlichen Raumes gar nicht zur vollen Entfaltung gelangen, wirkt es doch als fester flacher Hintergrund, auf dem die Wolken körperhaft erscheinen, da sie farbig nicht mit dem Himmel verfließen. Sie erfahren so eine größere Einzelbetonung und bringen mehr Bewegung in

[9] Die holländische Landschaftskunst, a. a. O., S. 104.

das Bild hinein. Auch die Gegenstände in dieser Landschaft erhalten wieder mehr Lokalfarbe und dadurch mehr Bedeutung. Das Hell-Dunkel faßt zusammen, das Licht hinwiederum hebt heraus. Alle diese Mittel werden bewältigt und benutzt, nicht, um den unendlichen Raum, sondern um einen weiten Erdenraum darzustellen.

Wenn nun aber Peltzer, angeregt durch Goethes kleine Schrift „Ruysdael als Dichter", Ruisdaels Landschaften phantasievoll-poetisch auflöst, indem er sie als „Darstellung weitesten Weltenraumes" betrachtet[10], so schießt er damit über das Ziel hinaus, und wenn Peltzer weiterhin auch zeitliche Vorstellungen[11] in Ruisdaels Empfinden des Unendlichen befürwortet, so kann er nicht für diese Auffassung Grund und Ursache aus dem Objekt, also aus dem vorliegenden Werk Ruisdaels empfangen haben. Denn es liegt in dieser Landschaft keinesfalls die objektive Nötigung oder Aufforderung vor, die Empfindung des Unendlichen auf einem anderen Wege, nämlich mit Hilfe der Reflexion, durch subjektiv-literarisches Weiterspinnen erzählter Einzelheiten zu gewinnen. Selbst wenn dies als integrierendes Moment hinzuträte, müßte es eher als Dekomposition des „reinen Gefühls" und als Trübung der Stileinheit und -reinheit des Bildes wirken denn als Gipfelung des Bildwerkes und -erlebens.

Im Anschluß an Ruisdael sei noch allgemein bemerkt, daß der blaue Himmel, der die Landschaft des Südens kennzeichnet, den unendlichen Raum nicht anschaulich machen kann. Dort bleiben Himmel und Erde zu starke Farbkontraste, und jener wölbt sich nicht, sondern steigt hinten als Abschluß in die Höhe, wirkt also demgemäß als Hintergrund. Überhaupt sind Himmel und Farbe von größter Bedeutung für die „unendliche Landschaft". Sie zwingen einen daher, in Anbetracht der naturgemäß versagenden Photographie, immer wieder das Kunstwerk im Original zu betrachten.

Die kleine Flußlandschaft „Fernsicht" (Amsterdam, Rijksmus.) von Jan van Goyen zeigt fast zu vier Fünfteln des Bildes einen grau bewölkten Himmel, wodurch die Erde in ihrer malerischen Funktion schon quantitativ zusammenschrumpft. Als Repoussoir braucht hier van Goyen, unterschiedlich von Seghers, am linken Bildrand einen kleinen bewachsenen Hügel. Rechts führt ein heller Weg etwas in die Höhe, bricht aber an der höchsten Stelle vor einer Hütte in Büschen, die schon wieder beschattet in der Ebene liegen, ab. Zwischen Hügel und Weg erstreckt sich streifig das Land. Buschreihen säumen eine beleuchtete Wiese. Allmählich von braungelben zu immer grau-grüneren Tönen übergehend, dehnt sich das Flachland bis zum horizontal fließenden grauen Fluß und noch dar-

[10] Peltzer, a. a. O., S. 46.
[11] Daselbst, S. 127.

über hinaus. Rechts am Ufer liegt eine Gruppe von Booten und bildet zusammen mit dem beleuchteten Weg ein Gegengewicht zu dem dunkleren Hügel links. Das jenseitige Ufer ist nur ein Streifen. Zwei Windmühlen stehen dort in verschiedener Tiefe, und auch ihre Flügel haben Tiefenrichtung, so daß also auch hier noch räumliche Tendenzen zu bemerken sind. Zuletzt werden die Formen so aufgelöst, daß man nichts mehr erkennen kann. Die auf dem Fluß gleitenden Segelboote sind in den Gesamtton eingebunden. Sie haben denselben grünlichen Schimmer wie das Flachland. Baum, Boote und Windmühlen überschneiden den Horizont. Auf diese Weise wird das Land noch mehr in die Tiefe zurückgedrängt. Das matte Licht gibt keine starken Akzente. Das Einzelne ist nichts, das Ganze ist alles, und die Wirkung des Ganzen ist groß. Der riesige Himmel lagert über der flachen Erde und die Wolken haben denselben nur dunkleren Ton und gehen in dem Gesamten auf. Hier ist der Raum nicht perspektivisch geplant und gebaut, sondern in einem einzigen Grundton zusammengefaßt. Darstellungsziel der Landschaft ist auch nach Volhard der „unendliche, unfaßbare Raum“ [12].

Verallgemeinern kann man freilich nicht und etwa sagen, daß jede Flachlandschaft eine „unendliche Landschaft“ ist. Das hat uns ja schon Rubens' Darstellung der Ebene widerlegt. Der thematische Schwerpunkt der Flachlandschaftsmalerei kann entweder in der mehr oder weniger epischen Schilderung des flachen Landes, in der Erweckung einer durchgeführten Grundstimmung oder aber, was viel seltener ist, in der Empfindung des unendlichen Raumes liegen.

Philips Koninck, von dem gesagt wird, daß er die Vedute der holländischen Ebene malte [13], könnte zwar als typischer Untervertreter erzählender Flachlandschaften gelten, aber diese seine Einordnung ist nicht ganz einwandfrei, was seine „Fernsicht“ (Amsterdam, R. M.) zeigen soll.

Höher als bei Seghers und van Goyen dehnt sich das Land hinauf. Der Himmel beträgt nur etwas mehr als die Hälfte des Bildes. Elliptisch wölbt sich vorn die Ebene in die Bildtiefe hinein, in sanfter Kurve von einem breiten Fluß umflossen. Ein Weg, der von links schräg in die Tiefe führt, macht um eine Baumgruppe dieselbe Biegung mit. Die Bäume überschneiden den Fluß und stellen die Verbindung mit dem jenseitigen Ufer her. Drüben wird die reich mit Bäumen bestandene Ebene durch helle und dunkle Streifen geschichtet bis zum Flußtal hin, das sich von rechts kommend, in die Tiefe wendet. Niedrige Bergzüge ziehen sich nach beiden Seiten und lösen sich immermehr in der Atmosphäre auf. Die Helligkeit am Horizont läßt das Auge in die Weite schreiten. Oben ballen sich grau-weiße Wol-

[12] J. v. Goyen, Dissertation, a. a. O., S. 113.

[13] Hofstede de Groot, Thieme-Becker: Allg. Lexikon der Bild. Künstler.

ken, die sich unten in dem Fluß spiegeln und Schatten auf das Land werfen. Der Grund des Himmels ist blau, doch ist es nicht ein klares, sondern ein grau durchsetztes Blau, und trotz seines ziemlich kalten Tons ist die Verbindung zur Erde geglückt. Der wärmere Gesamtton der Erde, hauptsächlich gelbgrün und grau, im Vordergrund noch etwas braun, gibt dem Bild das Atmosphärische, die Einheit des unendlichen Raumes. — In der Frankfurter Landschaft Koninck s (Staedel, Kat. Nr. 864) wird die Wirkung des unendlichen Raumes wegen der kälteren blau-grünen und violetten Töne nicht in dem Maße erreicht. — Die geruhige horizontale Lagerung der Erde unter dem Himmel wird durch den größeren Reichtum an Baumbeständen keineswegs gestört. Diese ragen nicht in den Himmel hinein, überschneiden also nicht den Horizont und fügen sich ganz in die stille Weite des Raumes. Das Fehlen starker Bewegung und jeder bestimmten Raumrichtung verstärkt nur noch den Eindruck des unendlichen Raumes, dem sich auch die erzählende Staffage einordnet.

Während auch J. van Ruisdael (Dünenlandschaft, Haarlem, Frans-Hals-Museum, Kat Nr. 257) und Vermeer van Haarlem (Holländische Flachlandschaft, Hannover, Prov. Museum, A. M. 753) dadurch zur „unendlichen Landschaft" gelangen, daß sie den Blick über die Dünen schweifen lassen, also gleichfalls in weiter Überschau einen Wesenszug der Landschaft des unendlichen Raumes finden, zeigt die kleine „Dünenlandschaft" von Philips Wouwerman (Frankfurt, Staedel K.) eine neue Gestaltungsmöglichkeit.

Niedrige Dünen schieben sich ineinander und zerfließen mit dem Himmel, der sich zur Erde ungefähr wie 1,5 : 1 verhält. Rechts ins Verborgene hinein wendet sich ein seichtes Bachbett um eine dunklere Düne, die keilförmig vom Bildrand her in das Bild vorstößt. Diese Düne kann keinesfalls kulissenhafte Funktion haben, da über sie hinweg ein von vorn ausgehender Weg in die Tiefe weist und so das Blickhemmende der Bodenerhebung wiederaufhebt. Das Weiterweisende dieses Pfades wird noch durch einen Reiter betont, der, von uns abgekehrt, in die Landschaft hineinreitet und gerade von der höchsten Stelle der Anhöhe abwärts in die Senkung der verdeckten Mulde tauchen will. Hierdurch weitet sich der Raum über die Bildwelt des Sichtbaren hinaus und ruft die Illusion einer im Unendlichen webenden Landschaft hervor, an der auch alles Unsichtbare zum Faktor des räumlichen Empfindens wird. — Links des Weges steigt die Düne noch an. Ein altersschwacher Zaun zieht sich über ihren Rücken hin, und hinter ihr, aus der Tiefe hervorschauend, stellt sich dem Blick das Dach einer Hütte entgegen. Rückwärts des Hauses befindet sich auch die tiefste Stelle des Bildraumes, an der die Dünen, von rechts mit sanft geschwungener Linie einfallend, sich völlig auflösen. Auch diese Bodenwellen sperren die Ferne nicht ab, wie dies etwa bei dem langgestreckten Hügelzug, dessen höchste Erhe-

bung gerade in der Mitte des Bildes liegt, auf der anderen kleinen Landschaft Wouwermans (Hannover, Prov. Mus.) der Fall ist.

Da in der Photographie das Bild viel zu dunkel erscheint, sei noch, was schon Hagedorn an Wouwermans Bildern bewunderte, der „Schmelz der Farben" und die „Duftung in der Ferne" hervorgehoben [14], die so wunderbar den Zauber der Weite erklingen lassen. Erst bei näherer Betrachtung sieht man den Reichtum der Farbtöne. Der spärliche Pflanzenwuchs vorn auf den grau-gelben Dünen zeigt verschiedenartig braune und rechts von dem Bachbett grüne und ockergelbe Färbung. In Braun und Grau sind Dach und Zaun gehalten, und die kaum belaubten Bäume dahinter schimmern etwas grünlich. Der Reiter auf seinem braunen Pferd trägt einen blaugrünen Rock und einen hellgrauen Hut. Alle diese Farben sind aber dem milchig-grauen Gesamtton untergeordnet.

Erde und Himmel verbinden sich; hoch wölbt sich dieser über dem Lande. Hellblau und weiß spiegelt er sich in den Wasserresten am vorderen Bildrand und in dem weiter hinten in den Dünen zu bemerkenden Rinnsal. In der Diagonale von links nach rechts stehen leichte gelblich-graue Wolken. Luft erfüllt den Raum, löst die Dinge voneinander, was auch die dunkle Wolke hinter der Hütte unterstützt, macht die Übergänge weich und bettet alles in einen feinen hellen Ton. Ein gemäßigtes Licht, das keinen Kontrast von hell und dunkel kennt, hebt nichts heraus, sondern läßt die Dinge im Ganzen untertauchen.

Der Raum dehnt und weitet sich und saugt den Betrachter gleichsam in sich auf. Man empfindet, atmet, ahnt von ihm mehr, als man von ihm mit dem Gesichtssinn überblickt, ab- und ermißt. Unser Gefühl schwingt nicht nur im optisch-durchschreitbaren Raum, sondern erweitert diesen ins Unendliche, dessen All und Nichts uns schier verschlingt. Dem entspricht auch, daß man nicht haltmachen kann vor der Düne links, über die, lockend in ungewisse Ferne, der Pfad weist, den der Reiter noch akzentuiert. Man kann nicht anders, man muß um diese Düne hinausgreifen und so dem einmal vom Künstler angeregten Raumempfinden nachgeben und Genüge leisten. Wie trunken muß der Blick weiter hinauswallen im endelosen Sich-Ergehen und dem Geheimnisvollen des unendlichen Raumes verfallen.

Wie stark, mit wenigen Mitteln ausgedrückt, die Empfindung der räumlichen Unendlichkeit sein kann, zeigt Wouwermans Schimmel (Amsterdam, R. M.). Der lufterfüllte Raum gibt dem Bilde völlig das Gepräge. Aus der Tiefe steigt hinter dem Hügel der Himmel empor und reckt sich hoch hinauf. Luft umhüllt die Dinge. Auf dem kleinen Hügel, der fast gänzlich beschattet liegt, ragt links ein kahler alter Baumstamm empor und hebt sich dunkel vom Himmel ab, eben-

[14] Hagedorn, a. a. O., I., S. 403.

so wie der Reiter, der sein Pferd, einen Schimmel, am Zügel hält. Von links fällt viel Licht in das Bild ein, löst dabei fast einen anderen, weiter rückwärts stehenden Baumstumpf in der Atmosphäre auf und haftet dann auf dem Schimmel, der, am Rande der podestartigen Anhöhe stehend, nach links der Tiefe zugekehrt ist. Hinter dem Pferd wird der Himmel bis zur rechten oberen Ecke hin ein wenig dunkeler, wodurch die Atmosphäre lebendiger erscheint und ihre Durchdringbarkeit für das räumliche Empfinden noch verstärkt wird. Das weiche Fell und die gedämpft-rote Satteldecke des Schimmels bilden keinen harten Kontrast zum Himmel, sondern gehen im Gesamtton auf. Fast in der Atmosphäre aufgelöst, steigt hinter dem verschwimmenden Rand des Hügels der Oberkörper eines anderen Mannes aus der Tiefe herauf.

Das Raumempfinden ist hier so lebendig und vorwaltend, daß man der Bedeutung und dem Charakter dieses Bildes nicht gerecht würde, wenn man es bloß als Bildnis eines Schimmels oder als Genrebild betrachten und bezeichnen wollte.

3. Kapitel.

Grenzprobleme innerhalb der holländischen Fluß- und Flachlandschaften.

Bevor das Ergebnis der bisherigen Bildanalysen zusammengefaßt wird, seien zur besseren Abgrenzung der Landschaften des unendlichen Raumes die ihr verwandten betrachtet, die in ihrem Wesen vieles mit dieser gemeinsam haben, deren entscheidende Kriterien aber ihre Einordnung in die Gattung der reinen „unendlichen Landschaft" sowohl wegen ihres Charakters als auch ihrer andersartigen Bildmittel verbieten.

Wenn sich das Bildmotiv in van Goyens „Landschaft mit den zwei Bäumen" (Amsterdam, R. M.), die an anderer Stelle eingehender zu untersuchen sein wird, noch beinah restlos der Herrschaft des unendlichen Raumes unterwirft, so ist dies in anderen Bildern des Meisters nicht mehr in demselben Maße der Fall. Man kann sie darum leicht gegen den Typus der reinen „unendlichen Landschaft" absetzen.

Häufig zeigen diese Werke anstelle der Bäume Architekturen, die durch ihre Masse einen Kontrast zur Ferne bilden, aber auch zugleich den Blick stärker, als die Bäume dieses vermögen, festhalten. Während sich die Bäume mit ihren Ästen nach allen Richtungen des Raumes erstrecken, also raumvermittelnd wirken, zerschneiden die strengen Vertikalen der Mauern den Raum viel leichter in ein Vorn und Hinten.

Im „Valkhof" (Amsterdam, Rijksmus.) schiebt sich rechts die Feste in den breiten Fluß hinein. Das Wasser fließt links in die immer heller werdende Tiefe. Ein vollbesetztes Fährboot hebt sich als

Gegengewicht zur Burg und als Randverfestigung dunkel gegen die beleuchtete Wasserfläche ab und steuert fast parallel zum vorderen Bildrand zum Valkhof hinüber, der, ganz im Schatten liegend, als feste dunkle Masse zur sich auflösenden hellen Ferne kontrastiert. Der Himmel verdunkelt sich allmählich nach oben und verbindet sich so für den Betrachtenden mit dem dunklen Vordergrundstreifen des Flusses. Abgedämpftes, diffuses Licht dringt von fernher nach vorn, wo braune und grüne Töne vorwiegen, die jedoch in der Atmosphäre zum dominierenden Grau übergehen. Man spürt die mit Wasserdampf gesättigte Luft, die die Formen nach und nach auflöst, auch um den Valkhof herumgreift und so die Funktion der raumhemmenden Vertikalen im ganzen ziemlich aufhebt. Raum ist hier zwar empfunden worden, doch sinken die Einzeldinge in ihm nicht völlig zur Bedeutungslosigkeit herab. Durch ihre starre Form ist und bleibt die feste Masse der Architektur ein Hindernis für das schweifende Auge. Hinzu kommt hier noch, daß dem Fährenmotiv ein erzählender Zug eigen ist und überdies das Format des Bildes so groß gewählt ist, daß man den Raum nicht, was erforderlich ist, gleichzeitig überschauen kann. Aus allen diesen Gründen ist es nicht angängig, diese Landschaft trotz ihrer aus Kontrasten gewonnenen Raumvertiefung der Gattung der „unendlichen Landschaft" zuzurechnen.

Salomon van Ruijsdael benutzt ein anderes Mittel zur Erzielung einer Tiefenwirkung. Seine „Flußlandschaft" (Hamburg, Kunsthalle) zeigt vorne in der ganzen Bildbreite einen Fluß. Die Funktion des dunklen Vordergrundstreifens übernimmt hier ein in der Bildmitte schwimmendes Faß, das diagonal nach links zum schräg in die Tiefe führenden Ufer weist. An diesem Ufer und dessen allmählich immer kleiner werdenden Bäumen entlang gleitet der gefesselte Blick in die Weite, an welcher Richtung auch die Spiegelung der Baumkronen im Wasser Anteil hat. Der Zwang, mit dem Auge eine bestimmte Richtung einzuschlagen, wird noch durch die Dichtigkeit des Baumbestandes verstärkt, der uns daran hindert, auf eine andere Weise als die obige in den Raum vorzudringen.

Die „Küstenlandschaft" (Hannover, Prov. M.) desselben Meisters zeigt rechts vorn nach dunklem Wasserstreifen hochstämmige Bäume, doch wird hier dem Blick von einer dahinter liegenden Buschreihe das Eindringen in die Tiefe verwehrt, und das Auge muß der Raumschräge folgen, die von sich verkleinernden Booten begleitet und verstärkt wird. Dazu kommt noch der deutlich sich absetzende schmale Landstreifen in der Ferne, der den Raum abschließt und der völligen Verbindung von Himmel und Erde entgegenwirkt.

So haben denn seine Landschaften als Ausschnitt der holländischen Heimat die Stileigentümlichkeiten und den Ausdruckscharakter eines begrenzten bestimmten Raumes.

Auf Meindert Hobbemas „Landstraße von Middelharnis" (London, Nat. Gal.) führt eine von Eschen flankierte

Allee unmittelbar in die Tiefe. Wieder findet man eine am Gegenständlichen verhaftende deutlich durchgeführte Raumrichtung. Dennoch nimmt diese den Dingen nichts von ihrem eigenen Wert. Die bühnenbildartige, guckkastenmäßige Komposition gibt der Landschaft eine eindrucksvolle Geschlossenheit, die jedoch derjenigen der „unendlichen Landschaft" entgegengesetzt ist.

Aert van der Neer baut seine Landschaften mit ähnlichen Mitteln wie Salomon van Ruijsdael auf, d. h. Bäume oder andere Gegenstände führen in die Tiefe, und auch die Menschen werden dazu benutzt, wie das besonders die Eisbilder zeigen (Ansicht eines Flusses im Winter, Amsterdam, Rijksmus.). Wesentlicher ist bei ihm jedoch die Wahl eines bestimmten Lichteffektes, wodurch einerseits zwar die Bedeutung des Gegenständlichen herabgesetzt wird, da das Licht die Lokalfarbe fast vernichtet und das Ganze tonig zusammenhält, andererseits aber eine bestimmte Blickrichtung, nämlich zur Lichtquelle hin, festgelegt und also der Raum eingeschränkt wird. Dieser Eindruck erfährt noch eine Verstärkung durch eine entsprechende Bildkomposition. Das oben erwähnte Winterbild zeigt, wie alles zur letzten Helligkeit des Abendhimmels lenkt, sowohl die sich staffelnden Bäume, die an der Perspektive teilnehmenden Häuser und Türme der Stadt und die Schlittschuhläufer als auch die Wolkenanordnung und das allmähliche Dunklerwerden des Himmels. Die Wirkung des Lichtes in der dunstigen holländischen Atmosphäre ist demzufolge das Hauptmotiv der Landschaft Aert van der Neers.

Noch sei Aelbert Cuyp erwähnt, von dessen unendlichem Luftraum Wilhelm von Bode[1] spricht. Bei ihm herrscht eine Zweiteilung im Aufbau der Landschaft vor. Da der Vordergrund in den Einzelheiten ausgeführt und mit Staffage ausgestattet ist, setzt er sich vom Fernraum, dessen Formen im Sonnenlicht aufgelöst erscheinen, in dem einen oder anderen Bilde mehr oder weniger stark ab.

In der „Schafherde auf der Weide" (Frankfurt, Staedel K.) wird der Vordergrund durch die ruhenden Schafe betont. Rechts und links stehen dunkel gegen lichten Himmel ein Haus und ein Hirte mit seinem Hund. Dahinter dehnt sich tief das Flachland. Sonnenlicht dringt aus der Ferne, vernichtet fast das Gegenständliche in der Ebene und gleitet über die Rücken der liegenden Schafe bis zum vorderen Bildrand. Hierdurch wird die Trennung beider Raumteile gemildert; jedoch wird die Überbetonung des vorderen Bildraumes keineswegs aufgehoben. Die Unendlichkeit des Luftraumes allein reicht nicht aus, die Empfindung von einer unendlichen Raumeinheit wachzurufen, denn der Kontrast von nah und fern führt hier im Gegensatz zu van Goyen, zu einer noch erheblich ins Gewicht fallenden Trennung des Raumes.

[1] Die Meister der holl. u. vläm. Malerschulen, a. a. O., S. 217.

4. Kapitel.

Der unendliche Raum und die „Ideale Landschaft" des XVII. Jahrhunderts in Italien.

Entsprang in den Niederlanden die Quelle aller Landschaftsmalerei der Freude an der Natur, und hatte dieses lebendige Naturempfinden der Niederländer schließlich sogar zum selbständigen Nur-Landschaftsbild geführt, so wurde demgegenüber in Italien die Landschafterei weniger um ihrer selbst willen denn als Zutat oder als ein den figürlichen Darstellungen entsprechender Naturrahmen gepflegt. Die Entwicklung führte hierbei zu einer immer engeren Verbindung von Figur und Naturbestandteilen, einmal nämlich in formaler Beziehung durch übergreifen der Kompositionsgesetze auf die Landschaftsteile selbst, also durch einheitliche Planung und Zusammenfassung heterogener Elemente zu einem organischen Bildganzen, zweitens aber, in gedanklicher Beziehung, durch eine mehr oder weniger sinnvolle Verknüpfung des Menschen mit der Natur. Während man hierbei die Natur zwar sorgfältig nach ihrer spezifischen Ausdrucksfähigkeit, ihrem „espressivo" auszuwählen pflegte, kümmerte man sich in der Hochrenaissance weniger um eine logische Raumentfaltung, geschweige denn um eine naturgemäße Verbindung der Landschaftsgründe. In dieser Verwendung der Natur und in ihrer Unterwerfung unter eine mehr poetische als malerische Idee liegen die Wurzeln der reinen Idealen Landschaft, die Gramm definiert hat „als eine auf Grund einer ethischen Vorstellung mit freier Benutzung der Naturvorbilder nach künstlerischen Gesichtspunkten bildmäßig gestaltete (komponierte) Landschaft"[1].

Die Stellung zur Natur ist bei den südländischen Meistern der Idealen Landschaft eine andere, als die Niederländer sie vertraten. Das Hauptmerkmal des Schaffens jener Meister besteht in einer neuartigen gedanklichen Zielbewußtheit. Merklich tritt das rein rationale Moment in den Vordergrund, will man doch eine „höhere veredelte Wirklichkeit" künstlerisch gestalten, was folgerichtig zu einem Naturarrangement führen mußte. Keimzelle wurde eine programmatische Bildidee, oft mythologischen Inhaltes, der dementsprechend weniger aus dem Schauen und Empfinden der Natur als vom Geiste genährt wurde, der sich in der Natur zu spiegeln versucht. Der Künstler reflektierte sich oder gedachte Gestalten phantasievoll in die Natur hinein und machte sie so zum künstlichen Echo seiner ideellen Wunschwelt. Zu diesem Behufe wurden fast alle Naturformen herangezogen, doch verzichtete man auf die Überfülle der „Weltlandschaft" und erzielte durch solche Beschränkung eine um so geschlossenere Wirkung. Dadurch wiederum, daß man die kanonisch gültigen Naturgesetze streng beobachtete, vermied man zugleich die Gefahr, in

[1] Die Ideale Landschaft, a. a. O., S. 15.

der Naturschilderung willkürlich zu erscheinen. Der Raum wurde rational „erfunden“ und mit Hilfe der Linearperspektive gesetzmäßig, nicht aber nach einem Naturerlebnis gestaltet. Er erlangte dadurch eine abschreitbare Tiefe, die in uns, da sie berechenbar ist und infolgedessen nicht bis ins Unendliche geht, niemals die Empfindung des unendlichen Raumes auslösen kann.

Die idealische Verwendung der Natur brachte es dabei nur allzu leicht mit sich, daß die Landschaftsdarstellung auf Kosten der Lebensnähe und Empfindungswärme zum lediglich zweckdienlichen, bloß dekorativen Mittel herabsank. Die realistische holländische Landschaft wirkt in ihrer Naivität fast wie ein Abglanz und ungekünsteltes Erzeugnis der Natur selbst und läßt niemals ursprüngliche Empfindung und natürliche Anschauung vermissen, dagegen erscheint die Ideale Landschaft mehr als ein Artefakt und zwar im Nebensinn der Wortbedeutung als kunstvoll Konstruiertes oder Zusammengebautes, als ideelles Kompositum und als eine künstliche Synthese aus Idealvorstellungen und Wirklichkeitsbefunden. Dementsprechend fehlt diesen komponierten Landschaften die innige Verbundenheit mit der erhabenen Einfalt der Natur, mangelt es ihnen an Lebendigkeit und Frische, sobald man sie mit den Werken der holländischen Landschaftskunst vergleicht.

Geschichtlich gesehen, haben erst die von diesseits der Alpen nach Italien wandernden Künstler der Idealen Landschaft zu bleibender Bedeutung und Schule machender größerer Ausbreitung verholfen. Auf das stärkere Naturempfinden des Nordländers mußte die sonnige Schönheit Italiens ganz besonders wirken. Als Fremdling erfaßte er überdies die Eigenart des Landes besser als der Einheimische, ist doch jenem durch die Möglichkeit des Vergleichens der Landschaftscharaktere hier und dort die Naturbeobachtung beträchtlich geschärft.

N. Poussin ist der bedeutendste Vertreter der abstrakt schaffenden Maler der Idealen Landschaft. Seine umfangreichen Landschaften zeigen uns weite große Landschaftsräume, nicht einen willkürlichen Naturausschnitt, sondern einen erfundenen Raum, der durch Linien, Formen, Farbe und Lichtführung klar aufgebaut und verstandesmäßig erfaßbar ist. Ein solcher Raum ist nur zu gestalten durch ein Zusammentragen von einzelnen Naturbestandteilen, die ihm — für das Auge — durch Schichtung und Randkulissen Grenzen und Haltepunkte geben. Dieses langsame Fortschreiten des Auges nach der Tiefe zu und das erzwungene Verweilen bei den Einzelheiten gibt den Dingen eine größere Bedeutung. Sie gehen nicht nur nicht im Raume auf, sie wollen im Gegenteil den Gesamteindruck bestimmen und bleiben stets — wenigstens in ihren großen Formen — bis in die letzten Tiefen erkennbar, denn auch die Ferne löst sich bei Poussin nie atmosphärisch auf. Die italienische Natur kam seinem Streben

nach formaler Klarheit entgegen und vermittelte ihm direkte Anregungen zu seinen idealen Neuschaffungen. Er gab sich aber der Naturwirklichkeit nicht hin wie die Niederländer, sondern herrschte über die Natur. Diese bewußte Arbeit des Künstlers tritt sehr hervor und führt zu einem Mangel an sinnlicher Frische.

Der Himmel erlangt in seinen Landschaften nie die überwältigende Größe wie der in den Flachlandschaften der Holländer. So bestimmt er denn auch nicht die Tiefe des Raumes mit, da er die Erde nicht überwölbt. Nur den kleineren Teil der Bildfläche einnehmend, wird er noch dazu meistens von hohen Bäumen überschnitten und dadurch nach hinten gedrängt. Schon rein äußerlich kann der Raum nicht ins Unendliche wachsen, da durch diese Flächenaufteilung die Tiefenrichtung der Erde immer mit einem leisen Ansteigen in der Fläche nach oben verbunden ist, wie das schon an dem Beispiel der Landschaft Patinirs (S. 8) erörtert werden konnte. Von der Problematik des blauen Himmels wurde bereits im zweiten Kapitel gesprochen (S. 15/16).

Auch die Farbe erhält bei Poussin eine andere Bedeutung. Sie ordnet sich allein einem harmonischen Zusammenklang aller Farbtöne unter, schließt jedoch dabei nicht alle Kontraste aus, wie dies tatsächlich bei einem „Nur-Raum-Sein" der Farbe der Fall ist.

In Claude Lorrain's Landschaften ist das rationale Moment der Idealen Landschaft verhüllter. Vielleicht darf man, wie Friedländer[2], darin ein germanisches Element des Naturempfindens vermuten, da ja Claude Lorrain in Lothringen geboren wurde. Er hat sich auch mehr an den deutschen Elsheimer als an die Italiener angeschlossen und dem Lichte seine volle Wirkung und Stimmung eingeräumt. Eine seiner Idealen Landschaften soll hier nun näher untersucht und mit einer Landschaft Jan van Goyens, der sich so ganz von dem holländischen Raume gefangen nehmen ließ, verglichen werden

„Das Licht, das im Unendlichen wohnt, schafft den Raum — einen unendlichen Raum", so sagt Friedländer[3] in seinem Buche „Claude Lorrain". Auch an anderen Stellen dieser Arbeit betont er die Ferne, die „man nur noch ahnt"[4] oder die „sich verliert"[5]. Als Bildbeispiel sei hier aus der reifen Zeit Claude Lorrains „Die Entführung Europas" (London, Buckingham Palace) gewählt.

Die Seitenkulissen, die in den früheren Bildern, besonders in den Hafenansichten, den Blick an den Seiten gänzlich einschränken und nach der Mitte zu in die Tiefe lenken, sind hier fast völlig ver-

[2] W. Friedländer, Claude Lorrain, a. a. O., S. 217.
[3] Daselbst, S. 216.
[4] Daselbst, S. 54.
[5] Daselbst, S. 59.

schwunden. Eine sanft geschwungene Meeresbucht läßt vorn eine schmale Bühne übrig, die links durch einen vom Bildrand überschnittenen Baum begrenzt ist. Rechts führt das Land um die Bucht herum und stößt bis fast zur Mitte des Meeres als Landzunge vor, an deren Ende sich eine prächtige Baumgruppe erhebt. Auf der einen Seite strömt das Meer in die Tiefe, auf der anderen wird das Land durch einen Bergzug abgeschlossen. Das Gleiten in die Ferne wird beinah aufgehoben durch fast kulissenhafte, den Blick auffangende Anordnung und Beleuchtung. An der tiefsten Stelle der Bucht nämlich trennen ein Schattenstreifen und zwei dicht zusammenstehende Tiere die vordere Bildbühne vom Mittelgrund. Weiterhin absetzend heben den Vordergrund Figuren und weidende Rinder hervor, ein für den Fernblick retardierendes Moment, das noch infolge der vorwiegenden Linksrichtung dieser Staffage verstärkt erscheint. Der Mittelgrund wiederum sondert sich mit seinem bis zur Baumgruppe reichenden dunklen Buschstreifen von der fernen lichten Ebene ab. Der Raum wird also in Zonen eingeteilt, wenn es ihm auch nicht an feinen Übergängen gebricht. Die Haupttrennung liegt zwischen Mittelgrund und Ferne.

Der Blick läuft zunächst bis zu der beherrschenden Baumgruppe, die fast bis zum oberen Bildrand vor dem hellen Himmel steht. Die dicht belaubten Kronen, die sich erst nach den Seiten hin auflockern und die Ferne zurückdrängen, lassen das Auge hier länger verweilen. Von dieser Stelle aus läßt sich eine Verbindung nach vorn zur linken Baumkulisse leicht herstellen und ebenso durch die gegensätzliche Beleuchtung zu der hell sich heraushebenden Europagruppe und zu dem Stier weiter rechts schlagen. Da auch das in die Bucht strömende Wasser die Nähe betont, würde der vordere Raumteil ein Übergewicht erlangen, wenn man nicht die dunstige Ferne mit dem Himmel zusammensähe. So verhalten sich beide Bildteile schon rein äußerlich zueinander wie 1:1.

Die Baumgruppe kann vielleicht als leiser Kontrast zur unendlichen Ferne betrachtet werden. Ihre Bäume sind aber nur von vorn geschaut, ihre Stämme stehen in einer und derselben Bildebene, und wenn das Licht das Laub auflockert, so drängt sich doch die Schönheit ihrer Form bei weitem mehr auf als ihre Beziehung zum Raum.

Es sei nun einmal die Funktion dieser Baumgruppe mit derjenigen auf einem Bilde Jan van Goyens verglichen. Die „Landschaft mit den zwei Bäumen“ (Amsterdam, Rijksmus.) zeigt rechts auf einem kleinen Hügel zwei alte Eichen. Sie stehen nicht parallel zum vorderen Bildrand, denn der zweite Stamm ist schräg hinter den ersten gerückt und unten von diesem überschnitten. Die knorrigen Äste greifen nach allen Richtungen. Die Hauptmassen liegen gerade jenseits der Stämme, sie decken nicht zu und bilden nicht eine schöne Krone. Von den plastisch durchgebildeten

Stämmen neigt sich der vordere schräg in die Tiefe und steigt dann erst in die Höhe. Dazu kommt noch ihre Stellung im Bildganzen. Sie stehen weiter vorn als bei Claude Lorrain. Der Himmel übersteigt sie noch, liegt nicht nur hinter dieser Gruppe, sondern überwölbt den ganzen Raum. Er nimmt fast zwei Drittel des Bildraumes ein und beherrscht den Raum durch seine Größe und durch die heraufziehende Dunkelheit, die nur links die Ferne noch frei läßt. Das Verhältnis der Bäume zur Raumtiefe ist hier nicht wie bei Claude Lorrain lediglich tektonischer Natur, sondern vielmehr ganz aus der Empfindung des einheitlichen, mit Atmosphäre gesättigten Raumes geboren, der alles, selbst diese mächtige Baumgruppe, in seinen Bann zwingt und kein Gefühl der Schranke aufkommen läßt.

Für Claude Lorrain ist die Baumgruppe beherrschendes Motiv und Abschluß einer Raumzone. Das Vergleiten in die Ferne gleicht mehr einem Nachlassen der Konzentration, und das Schwächerwerden der Farbe mündet nie in ein völliges Zerfließen mit dem Himmel aus. In den meisten Bildern des französischen Meisters schließt übrigens ein niedriger Bergzug in dunstiger Tiefe die Landschaft ganz und gar ab, so z. B. in der „Arkadischen Landschaft“ (Paris, Louvre). Der Raum ist bei ihm stets fest gefügt und von den Bildrändern her gestaltet. Darin zeigt sich die Herrschaft des Malers über den Reichtum an Naturformen und sein Wille, durch gegenständliche Anordnung den Raum zu veranschaulichen und verständlich zu machen. Die Lokalfarben werden durch einen Gesamtton gebunden, sind im Vordergrund kräftig und lichten sich erst in der Ferne auf. Während das Licht den Hintergrund gleichmäßig aufhellt, wechselt es im Vordergrund mit Schattenstreifen und dient so zur Beleuchtung und Heraushebung des Figuralen.

W. Friedländers obige Formulierung gibt nur eine poetische Beziehung zum Unendlichen und ist darum nicht als Begründung für die Landschaft des unendlichen Raumes zu gebrauchen. Bei Claude Lorrain ist der weite Raum immer mit einem herrschenden Motiv verbunden, klar geordnet nach einheitlichem Plan und, wenn auch in der Ferne in stimmungsvollen Lichtdunst gehüllt, ohne den Tiefendrang ins Unendliche.

Wenn Gerstenberg[6] sagt: „Er — Claude Lorrain — zuerst hat räumliche Unendlichkeit mit der gesammelten Ausdruckskraft eines Motivs zu verbinden gewußt“, so geht er mit der ersten Hälfte seines Satzes zwar zu weit; aber selbst wenn das Urteil schwanken könnte, ob hier bereits ein unendlicher Raum vorliegt, dürfte nicht zweifelhaft sein, daß Claude Lorrains Landschaft keine „unendliche Landschaft“ darstellt. Denn in dieser muß der unendliche Raum alleiniges (Haupt-) Motiv und Mittelpunkt des Ganzen, nicht

[6] a. a. O., S. 106.

aber ein mehr oder weniger Selbstzweck gewordenes Mittel sein, das in seiner Verselbständigung mit der „gesammelten Ausdruckskraft eines (anderen) Motivs" verbunden ist. Die „unendliche Landschaft" duldet nur eine Dominante, nämlich den unendlichen Raum, der nicht durch Motive, welcher Art sie auch sein mögen, wieder aufgehoben werden darf.

Im Gegensatz zu Claude Lorrain ruft die Tiefenkraft des Raumes bei van Goyen die stärkste Anspannung hervor. Der Raum wird nicht faßbar gemacht durch tektonischen Aufbau und lineare Tiefenrichtung, sondern allein durch seine empfundenen Tonwerte. Die Atmosphäre löst die Formen auf, macht alle Dinge gleichwertig und nimmt der Farbe jeden den Gegenstand bezeichnende Kraft.

Noch einmal kurz den Unterschied der beiden Landschaften zusammenfassend, kann man sagen, daß der Landschaftsraum bei Claude Lorrain bewußt nach einer Idee gestaltet ist, der er sein Naturgefühl unterordnet, während van Goyen von der Empfindung des unendlichen Raumes ausgeht und auch bei der Gestaltung dieser Empfindung bleibt.

5. Kapitel.

Ausblick auf die Landschaft des XIX. Jahrhunderts.

Die Ideale Landschaft, wie sie in Italien gestaltet worden war, findet Nachfolge bis ins XIX. Jahrhundert hinein. Immer wieder zieht sie die Künstler nach dem hellen, klaren Süden. Dennoch macht sich diesseits der Alpen die Einflußkraft der realistischen holländischen Landschafter weiterhin deutlich bemerkbar. Indem sie sich keineswegs begnügen, die Holländer bloß nachzuahmen, lernen die Maler des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts von ihnen, sich unmittelbar an die Natur zu wenden. Infolge dieser ihrer Loslösung von der Tradition gewinnt die Landschaft eine neue Bedeutung und wird so in der folgenden Zeit zu einem Hauptgebiet der Malerei.

In Deutschland findet damals Wilhelm von Kobell den Weg zu eigenem Sehen. Seine Schlachtenbilder, die in den Jahren zwischen 1808 und 1815 entstanden sind, weisen eine Größe der Raumbildung auf, wie sie sonst keiner in jener Zeit erreichte. Während er noch den Beschauer seiner „Belagerung von Kosel" (München, N. Staatsgal.) von einer Anhöhe auf das dunstige Gelände blicken läßt, erstreckt sich die Kampfebene in seiner „Schlacht bei Wagram" (München, Residenz) unmittelbar vom vorderen Bildrande bis zum fernen Gebirge, das von Rauch- und Nebelschwaden verhüllt wird. Über dem Ganzen aber breitet sich ein hoher Himmel aus. Die Figuren sind nur klein und ordnen sich, in der Tiefe fast im Dunst

verschwindend, in die Landschaft ein. Der Vordergrund wird durch sie nicht herausgehoben, im Gegensatz zu dem erstgenannten Bilde, wo dies auffällig durch die sich auf der Anhöhe versammelten Offiziere geschieht. Sie helfen lediglich durch ihre planvolle Verteilung als zusammengeballte Truppenmassen oder verstreute einzelne, sei es als Verwundete oder als Tote, die weite Fläche zu gliedern, wozu auch die gefallenen Pferde und das herumliegende Kriegsgerät beitragen müssen. Auf diese Weise vermeidet Kobell, daß die Figuren zur Hauptsache des Schlachtenbildes werden, macht er uns die Anschauung der unendlichen Weite, in der die Schlacht selbst fast verschwindet, eindringlicher. Trotzdem hat er, ohne seine eigentliche Aufgabe zu vernachlässigen, die Raumweite der Kampfgebilde stärker empfunden als andere Schlachtenmaler, wenn uns auch die Fülle der Staffage und die Buntheit der Uniformen daran hindern, zu einem reinen ungetrübten Erlebnis der Größe des unendlichen Raumes zu gelangen.

In Kobells späteren Landschaften fällt der Raum durch klares Sonnenlicht wieder bestimmter aus, wird der Vordergrund betonter, und stehen die Figuren meistens hart vor dem Himmel, wodurch die Raumwirkung zwar fast noch erhöht, die Landschaft aber gleichsam zerschnitten und in den Gegensatz der strengen Horizontalen zur einfachen Vertikalen aufgelöst wird.

An dieser Stelle dürfte ein Rückblick auf die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei aufschlußreich sein, hat ja doch gerade der künstlerische Wille zur Bewältigung des Raumproblems neben der mehr allgemein vorhandenen Freude an der Natur die Maler zur Darstellung der Landschaft geführt.

Die gleiche Absicht, nämlich die Wiedergabe einer Schlacht, brachte schon Altdorfer, dessen letztes Ziel nach Tietze[1] der unendliche Raum ist, zu einer immerhin mit derjenigen Kobells entfernt vergleichbaren Lösung, gibt er doch seiner „Schlacht bei Arbela“ (München, a. P.) auch schon den Rahmen einer weiten Landschaft, die sich in unermeßliche Fernen zu erstrecken scheint. Altdorfers Schlacht besteht aber aus zwei getrennten Raumteilen, in deren vorderem sich das dichte Gedränge des Kampfes abspielt. Der hintere Teil zeigt eine reine Landschaft. Das ganze Bild erscheint von oben geschaut. Über dem sehr hoch angenommenen Horizont liegt ein flacher Himmel, der nicht mehr als nur ein Drittel der Bildfläche einnimmt und dessen reiche Gestaltung den phantastischen Eindruck noch vermehrt. In diesem Bilde sind die Grenzen des Möglichen überschritten. Die Schlacht ist mit der Phantasielandschaft nicht zur Einheit verbunden, sondern beides ist mehr künstlich zusammengesetzt, und die Raumweite will noch durch den Reichtum an motivischer Erfindung ausgefüllt sein, alles

[1] Albrecht Altdorfer, a. a. O., S. 17.

negative Momente im Hinblick auf den hier zu entwickelnden Typus der „unendlichen Landschaft". Es läßt sich also kaum rechtfertigen, bei Altdorfer von einem unendlichen Raum zu sprechen.

Nach der Anknüpfung an fremde Vorbilder, die schon Kobell überwunden hatte, konnte die deutsche Malerei von der allem Konventionellen abholden Gesinnung der Romantiker eine völlig neue Gestaltung der Landschaft erhoffen, gaben sich doch die Romantiker, denen alle Schablone und Lehrmeinung verhaßt waren, der Natur bewußt als Schöpfung Gottes hin. Caspar David Friedrich sagt einmal: „Die Maler üben sich im Erfinden, im Komponieren, wie sie es nennen; heißt das nicht etwa mit anderen Worten: sie üben sich im Stückeln und Flicken? Ein Bild muß nicht erfunden, sondern empfunden sein" [2].

Friedrich, der als Norddeutscher mit dem Flachlande ebenso vertraut ist wie die Niederländer, gestaltet in einem seiner Gemälde dasselbe Motiv wie ehedem Seghers und Ruisdael, nämlich eine Stadt in der Ebene. Doch legt Friedrich die Stadt in seinen „Greifswalder Wiesen" (Hamburg, Kunsthalle) vor den lichten Horizont. Der Blick wird über eine vorn dunkler gefärbte Wiese, dann über eine leichte, mit Buschwerk besetzte Erhebung hinweg zu springenden und grasenden Pferden gelenkt, von dort aus zu einem kleinen Wassertümpel und endlich auf die zwischen Bäumen liegende Stadt geführt, aus der nur die Kirchtürme hoch hinausragen. Die Stadt selbst zieht sich wie ein langer Streifen fast durch die ganze Bildbreite. Nur ganz links ist ein kleines Stück des Horizontes sichtbar. Die Parallelschichtung wird gemildert durch die schwache Schräge der vorderen geringen Erhebung, die die hinteren Wiesen in die Tiefe drückt. Diese leichte Diagonale wird noch durch den parallel laufenden Wasserstreifen verstärkt.

Hier wird uns ein Blick auf eine ganz bestimmte Stadt gegeben, die von einem Kenner mühelos als die pommersche Stadt Greifswald wiedererkannt werden kann und die um so mehr das Auge auf sich lenken muß, als sie am Ende des Raumes im ziemlich gleichmäßigen Abstand von den Bildrändern liegt und durch die stärksten Vertikalen des Bildes noch ein besonderes Schwergewicht erhält. Diese Konzentration des Gesichtes auf die zugleich als Tiefenabschluß gedachte Stadt kann nicht zufällig sein und gibt uns einen deutlichen Fingerzeig für die vom Maler gehegte Absicht, eine bestimmte Gegend darzustellen. Der entsprechend dem dunkelen Vordergrund nach oben zu blauer werdende Himmel, der jedoch im Verhältnis zur Erdfläche zu klein erscheint, bewirkt zwar noch eine gewisse Wölbung, ist aber nicht imstande, der Landschaft eine nennenswerte größere Tiefe zu verleihen. Das gleichmäßige Licht, die schlichte Flächenaufteilung und

[2] O. Fischer, C. D. Friedrich, a. a. O., S. 8.

der warme Abendhimmel geben dem Bilde die feierliche, ruhige Wirkung einer von Sommerabendstimmung verschönten Heimatlandschaft und erheben so die Vedute zur Stimmungslandschaft.

Weit, ohne dem schweifenden Blick seitliche Schranken entgegenzustellen, dehnt sich in seinem „Einsamen Baum“ (Berlin, Nat. Gal.) die Ebene nach hinten, doch wird sie zuletzt durch die im Duft der Atmosphäre ruhenden Bergzüge eingegrenzt und aufgefangen. Läßt Friedrich aber den Horizont wie in der „Landschaft mit dem Regenbogen“ (Weimar) einmal frei, so betont er geradezu die Trennungslinie zwischen Himmel und Erde, indem er durch den blauen Wasserstreifen zugleich einen Abschluß in der Ferne bewirkt, der durch den gegen Wolken abgesetzten hellen Himmelsstreifen noch verdeutlicht wird. Das gleichfalls streifenförmig geordnete Vorland läuft nicht nur in die Tiefe, sondern auch zu dem Hügel hin, der von vorn nach rechts zu sanft ansteigt. Dieser diagonale Tiefenzug, gemildert durch den Regenbogen, der von dem Hirten rechts oben gewissermaßen eine Brücke zu dem Baum links unten schlägt, verleiht der Landschaft einen Bewegungsreichtum, der dem In-sich-Ruhen eines unendlichen Raumes ebenso widerspricht, wie dies schon das klare farbige Absetzen der einzelnen Streifen tut.

Das Flachland hat Friedrich — im Gegensatz zu den Holländern des XVII. Jahrhunderts — nicht zu der einen Empfindung des unendlichen Raumes führen können. So oft man auch in der Literatur den Begriff der Unendlichkeit mit seinen Landschaften verknüpft findet, stets ist dieser mit einem gänzlich anderen Sinngehalt erfüllt. Das Unendliche ist dort nicht einem malerischen Erlebnis zugeordnet, sondern stammt aus einem Bereich des menschlichen Geistes, in dem die Reflexion, aber nicht die Empfindung zu Hause ist. Denkerisches, aber nicht naives Verhalten kennzeichnet diesen Begriff der Unendlichkeit, vor dem die Landschaft zum bloßen Symbol eines Ganzen, zum Symbol einer Idee wird, die ihren Ursprung in der Philosophie hat und ihren glücklichsten künstlerischen Ausdruck in der Dichtung finden kann. Wendet man diesen Unendlichkeitsbegriff auf die Werke der Malerei an, wird man sogleich jede Möglichkeit einer immanenten Betrachtungsweise verlieren und auf den schwankenden Boden des subjektiven Gefühls geraten. Die Philosophie der unendlichen Landschaft gibt uns Franz Rehder. Wenn er in seinem Buche[3] auch meint, daß die Romantiker nach einem Bilde des irrationalen Unendlichen verlangen, so muß er zugleich gestehen, daß die unendliche Landschaft ein solches Verlangen nur dort erfüllen konnte, „wo der Trieb zum Unendlichen, von der objektiven Welt angeregt, in die einsame Innerlichkeit des Menschen zurückverlegt wurde“[4]. Mit diesem Eingeständnis gibt Rehder in-

[3] Die Philosophie der Unendlichen Landschaft, a. a. O.

[4] Daselbst, S. 223.

direkt zu, daß sich die bloß reflektierte Unendlichkeit (im Gegensatz zu derjenigen des als real empfundenen Raumes) in der Malerei nicht verbildlichen läßt.

Aber nicht allein in Deutschland regen sich um die Wende des XVIII. zum XIX. Jahrhundert neue Kräfte in der Landschaftsmalerei. Englische Landschaften waren es, von denen ein neuer Anstoß für die Entwicklung der Landschaftsmalerei ausgehen sollte, die dem XIX. Jahrhundert im weiteren Verlauf einige wichtige charakteristische Züge einzuprägen berufen war.

Constable will die Natur, wie er sie sah und empfand, in ihrer frischen Farbigkeit sowie in der Bewegung wiedergeben, die das Licht, die Wolkenschatten und der Wind in ihr hervorrufen. Das Raumproblem tritt von nun an immer stärker in der Malerei zurück, die sich dafür anschickt, neue Werte, nämlich die des Lichtes, der Farbe und der Bewegung in der Landschaft zu erobern. Es dauerte nicht lange und die neue koloristische Anschauung trat ihren Siegeszug an, der damit endete, daß die Farbe um ihren Raumwert gebracht und als bloßer Ton zur selbständigen Zwischenstufe oder Farbnuance wurde.

Eine besondere Auffassung dieses Problems zeigen Turners Spätwerke, in denen er farbige Brechungen des Lichtes in der Atmosphäre oder in Rauch- und Nebelmassen wiedergibt. „Die Ankunft in Venedig„ (London, Nat. Gal.) ist bezeichnend für die Auflösung aller Formen und für die Vermählung aller Dinge, die sich in den dunstigen Luftschichten vollzieht, welche von den Strahlen der Sonne in den leuchtendsten Farben aufglühen. Das Atmosphärische und Zerfließende dient hier keinesfalls mehr zur Gestaltung eines unendlichen Raumes, sondern lediglich zur Erzielung einer reicheren, farbigen Wirkung, eines luminaristischen Effektes, der notwendigerweise alle raumerzeugenden Bildkräfte oder räumlichen Tendenzen aufheben muß.

In Frankreich werden die neuen koloristischen Bestrebungen der Engländer von den Anhängern der Schule von Barbizon übernommen. Vorher schon hatte sich ein C. Corot tunlichst nur an die Natur gehalten, und sich, wie er es selbst einmal in seinem Skizzenbuch aufgeschrieben hat, allein von der Empfindung leiten lassen[5]. Corot strebte nach einer Gesamtimpression der Natur, deren ganze Bewegtheit er wiedergeben wollte. Sein silbriger Ton bindet zwar vielfach die Gesamtheit der Erscheinungen, indem er alle festen Formen aufzulösen scheint, aber der duftige Schleier, den Corot vor seine Landschaften zu legen liebt, läßt unseren Blick dennoch nicht frei genug in die Ferne schweifen, da seine Vordergründe, wenn er nicht überhaupt einen kleineren Naturausschnitt wählt, viel zu stark betont

[5] J. Meier-Graefe, Corot, a. a. O., S. 9.

sind und den Blick des Betrachters festhalten, anstatt ihn in die Tiefe zu entlassen. Nicht im Räumlichen liegt der Zauber Corot'scher Landschaften begründet, sondern in den so lebensnah von Licht und Luft umspielten Bäumen seiner Landschaftsmotive, wie denn überhaupt die Wahl des Motives bei Corot höchst bedeutsam ist, ein Umstand, der übrigens auch für die Künstler von Barbizon charakteristisch ist.

Keiner von diesen Franzosen hat wohl ein nur annähernd so starkes Empfinden für die Größe des leeren Raumes gehabt wie Jean Fr. Millet, für den jene Landschaften typisch sind, die weite Flächen zeigen, auf denen ein mit der Scholle verbundener Mensch steht. Millets Figuren sind mehr als nur Staffage, denn sie wollen nicht als bloßer Teil der Natur in der Landschaft aufgehen. In seinen reinen Landschaften, wie in dem bei Beyer[6] abgebildeten einfachen Acker (einer Pastell-Landschaft), dehnt sich die Ebene zwar in den lichten Himmel hinein, doch fehlt diesem die Unermeßlichkeit, so daß er sich nicht über das ganze Land wölben kann. Aber nicht nur dieses Negativum verbietet uns, diese Landschaft denen des unendlichen Raumes zuzurechnen. Die eigentümliche Zwiesprache des Hell-Dunkel, durch die die Stimmung des Schweren und Düsteren hervorgerufen wird, die Konzentration des Blickes auf die größte Helligkeit in der Mitte des Horizontes, hinter oder vielmehr unter dem die mystische Lichtquelle lockt, läßt den Betrachter das Spezifische dieser Landschaft nicht in der Empfindung des unendlichen Raumes, sondern vielmehr im rein Stimmungsmäßigen suchen. Diese Landschaft will „Ausdruck" sein. Sie verdankt ihre Entstehung nicht mehr allein dem naiven Schauen, sondern auch dem reflektierenden Bewußtsein.

Gegen Ende des XIX. Jahrhunderts entdeckt man in der Natur den ganzen Reichtum ihrer farbigen Erscheinung, die nun im französischen Impressionismus als das Wesentliche eines Natureindrucks aufgefaßt wird. Das Streben nach immer größerer Helligkeit, immer intensiverem Lichtreichtum führten ebenso wie das prinzipiell pleinairistische Schaffen zu einem schärferen Beobachten der feinsten Farbabstufungen, zu einer gesteigerten Empfänglichkeit für die kleinsten Tonschwingungen und damit auch zu einem Festhalten von flüchtigsten Augenblickseindrücken. Die Tonwerte erhalten jetzt mehr Selbständigkeitscharakter, werden als Zwischenstufen der Grundfarben gewertet und nicht mehr streng an die Gestaltung des Raumes gebunden. Die räumliche Tiefe der Landschaften ist, wenn überhaupt davon die Rede sein kann, stets nur Nebenprodukt der Farbenverbindungen, die ja unter der natürlichen Bedingung des Freilichts und der Atmosphäre aufgenommen werden und so auch nolens volens von dem Naturraum Zeugnis ablegen müssen. Jedoch liegt das be-

[6] Die Unendliche Landschaft, a. a. O., Bildtafel 21.

stimmende Augenerlebnis allein in dem vielfältigen Farbenspiel und den beweglichen Reizen der Natur.

Auch bei den modernen holländischen Landschaftern macht sich die koloristische Richtung bemerkbar. Wenngleich sie auch hier und da an die alten Vorbilder anknüpfen, insofern sie sich äußerlich gleiche oder ähnliche Naturausschnitte zum Vorwurf nehmen, wollen sie nicht mehr in derselben Weise empfinden oder nachempfinden. Die neue Sehweise bevorzugt farbige Akzente, die auf einen Gesamtton abgestimmt werden, der Hand in Hand geht mit einem stärkeren Flimmern der Atmosphäre. Selbst in der holländischen Ebene sehen jetzt die Maler nur Farbe, Licht und Bewegung, nicht aber mehr den grenzenlosen Raum. So hat W. Maris einmal ausgesprochen, daß er nur Lichteffekte male[7]. Die suggestive Gewalt des unendlichen Raumes haben die modernen Landschafter nicht bannen wollen und können, dazu waren sie zu sehr dem flüchtigen Augenblickserlebnis ihres auf Farbnuancen erpichten Auges hingegeben.

6. Kapitel.

Meer- und Gebirgslandschaften.

Wasser und Himmel ist der Inhalt des einfachen Bildes „Stille zee" (Amsterdam, Sted. Mus.) von Hendrik W. Mesdag. Parallel zum vorderen Bildrand überschlagen sich zwei kleine Strandwellen und lenken den Blick in die Tiefe. Vor dem Horizont, der sich als gerade Linie vom Himmel abhebt, stehen gestaffelt zwei dunkle Segelboote. Die Lichtquelle, von Wolkenstreifen fast verdeckt, erhellt den Himmel nach allen Seiten. Ein Strahl gleitet über die See und verbindet das Wasser mit dem Himmel, der mehr als drei Viertel des Bildes einnimmt. Der Blick wird von der größten Helligkeit, die den Himmel gleichsam geöffnet erscheinen läßt, angezogen. Da die Lichtung des Himmels den Horizont selbst nicht in den Raum mit einbezieht, von der Horizontlinie vielmehr durch eine dunkele Wolkenbank getrennt ist, kann man das Gemälde wohl eine stimmungsvolle Lichtstudie nennen, nicht aber als unendliche Landschaft betrachten.

In seiner „Ruhigen See" (Köln, W. R. M.) macht Jan van de Cappelle die Raumvertiefung durch die sich auf beiden Bildseiten verjüngenden Segelboote sichtbar. Man gewinnt erst durch diese Fahrzeuge einen anschaulichen Maßstab. Die Atmosphäre und das Licht, die alles Gegenständliche wie auch — im Unterschied zu Mesdag — den Horizont einhüllen und alles in der Ferne auflösen, mildern das streng Gesetzmäßige des Aufbaus. Der hohe Himmel mit seinen rechts und links angeordneten dunkelen Wolken ist fast konzentrisch zur Mitte hin komponiert, von wo die offene Sonnenscheibe

[7] W. Weisbach, Impressionismus, a. a. O., Bd. II, S. 212.

ihr blendendes Licht ausgießt und auf Wasser und Wolken den leuchtkräftigsten Farbenreichtum hervorzaubert. Dieser starke Effekt, dem alles unterworfen ist, dominiert im Bildganzen noch stärker als bei Aert van der Neer.

Da die Raumgestaltung selbst nur eine einzige Tiefenrichtung, noch dazu auf ein bestimmtes Ziel hin, zuläßt, ist auch dieses Seestück weit davon entfernt, als „unendliche Landschaft" gelten zu können, wie sehr auch die Lichtquelle auf unser Auge eine magische Saugwirkung in die Ferne ausüben möge.

Bei Willem van de Velde, dem Jüngeren, wird das immermehr in den Mittelpunkt rückende Segelschiff wie z. B. im „Kanonenschuß" (Amsterdam, Rijksmus.) zum Hauptmotiv der Seelandschaft erhoben. Durch den Pulverdampf wird der Horizont zwar verdeckt und die Raumwirkung sicherlich erhöht, aber diese ist nicht die Seele des Bildes.

Drei wichtige Faktoren sind es, die den Charakter aller dieser Seebilder bestimmen, erstens die mehr oder weniger das Gesichtsfeld trennende Horizontlinie, zweitens der thematisch dominierende Lichteffekt und drittens die mathematisch raumaufbauende Funktion der Versatzstücke (Segelschiffe). Diese drei Wesenszüge aber unterdrücken im Betrachter die Entstehung der Empfindung des unendlichen Raumes.

Zum Seitenthema Meerlandschaft sei abschließend noch bemerkt: Schon in der Natur kann jeder am Meere die Beobachtung machen, daß die Entfernung bis zum Horizont nicht sehr groß erscheint, also schon allein aus diesem Grunde von einer räumlichen Unendlichkeit nicht gesprochen werden darf, fehlt hier doch unserm Auge jeder Anhaltspunkt, die Tiefe des Raumes zu erfassen oder zu empfinden. Ist jedoch die Tiefe z. B. durch die Stellung einiger Segelboote — wie bei van de Cappelle — veranschaulicht, dann wird die Entfernung zugleich meßbar, und tritt dieserhalb die Konstruktion des Raumes allzusehr ins Bewußtsein. (Sind aber die Schiffe und dergleichen ganz und gar Hauptmotiv des Bildes, kann überhaupt nicht mehr von einer Meerlandschaft gesprochen werden). — Wenn nun außerdem eine strenge Horizontale Himmel und Erde trennt, anstatt sie wie in der „unendlichen Landschaft" miteinander zu verschmelzen, so ist dies abermals ein Kriterium negativer Art. Wird hingegen die strenge Horizontlinie durch große Bewegung des Meeres zerstört und von den schäumenden und rollenden Wogen überschnitten, so tritt uns in diesem Falle viel mehr die ungebändigte elementare Urkraft der Natur als die Veranschaulichung des von der Reflexion gespeisten Gefühls des Erhabenen entgegen, nicht aber die Erscheinung des Unendlichen in seiner räumlichen Ausdehnung. Für die Anschauung übrigens hört das Wasser mit dem Horizont auf und beginnt dort der Himmel, wie das schon an Patinirs „Charon-Bild" (S. 8)

festgestellt wurde. In einer poetischen Betrachtungsweise wird zwar das Weitergleiten der Phantasie über den Horizont hinaus selbstverständlich sein, will man aber innerhalb der Malerei Grenzziehungen vornehmen, dann kann man sich nur an die tatsächliche, also optisch begründete Bildwirkung halten und muß auf das Zutun einer nur von Reflexionen ernährten Vorstellung verzichten.

An dieser Stelle taucht als ein Außenseiter der Meerlandschaften das Problem des „Mönch am Meer" (Berlin, Schloß) von C. D. Friedrich auf. Das Bild dieses Romantikers forderte schon damals die Menschen geradezu zum Reflektieren und „Einfühlen" heraus, wie das Heinrich von Kleists und Clemens Brentanos Schrift „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner"[1] so treffend wiedergibt. Wie verhält sie sich aber zur „unendlichen Landschaft?"

Land, Meer und Himmel bilden feste Gegensätze. Die größte Helligkeit liegt vorn. Nach dem hellen Sandstreifen folgt das dunkele Meer, und streng horizontal setzt sich der fast vier Fünftel des Bildes einnehmende Himmel ab, dessen Wolkenschicht, links höher steigend, die Parallelität mit dem Horizont aufhebt. Auch der Rand der flachen Dünen, die sich links in das Meer vorschieben, setzt sich nicht horizontal ab. Im Scheitelpunkt der Strandkrümmung steht, etwas landeinwärts, ein Mönch, der zu drei Vierteln dem Meere zugewandt ist. In diesem einfachen Aufbau ist von räumlicher Unendlichkeit wegen der Farbflächenkontraste nichts zu spüren. Der Schwerpunkt der Komposition liegt ganz woanders, nämlich in dem Mönch selbst, der als die einzige Vertikale im Bilde und infolge seiner Stellung den Blick des Betrachters auf sich zieht, und dessen geringe Größe zum Maßstab für die Flächen wird, die auf diese Weise an Weite gewinnen müssen. Gleichzeitig muß der durch seine Vereinzelung hervorgehobene Mönch als auffälliger Bedeutungskomplex Assoziationen hervorrufen, die logisch ihren Ausgang nehmen von der Gegenüberstellung Natur und Mensch (Geist). Auch wird die Empfindung des Betrachters noch dadurch, daß er sich vor der Natur ja in derselben Lage befindet wie der jedermann verkörpernde Mönch, in Reflexion verwandelt.

Nur mittelbar kann man das Bild ganz verstehen, nämlich nur unter der Voraussetzung, daß man die pantheistische Naturanschauung der Romantiker, insbesondere die Friedrichs, kennt. Ist dies nicht der Fall, so besteht die Gefahr, daß jeder seine eigenen Gedanken und Gefühle in die Gestalt des Mönches hineininterpretiert. Empfunden ist hier nicht der Raum, sondern die Größe und Weite der Natur, die Unergründlichkeit des Meeres und seine erhabene Leere. Alle die möglichen Umdeutungen des Sichtbaren schlechthin, wie auch dessen

[1] O. Fischer, C. D. Friedrich, die romantische Landschaft, a. a. O., S. 1.

Brechungen im Prisma des Geistes, liegen schon jenseits des Bildes, das wohl die ungefähre Richtung zur Deutung angibt, nicht aber diese selbst. Der symbolische Charakter dieser Landschaft ist ein Zeichen der damaligen Zeit, in der ein Ph. O. Runge sogar die Farbe zum Symbol erhob. — Wie sehr sich im übrigen der transzendente Begriff des Unendlichen bei den Romantikern von dem hier gebrauchten immanenten unterscheidet, ist nicht meine Aufgabe zu untersuchen.

Den Beschluß der Meerlandschaftsanalysen soll ein anderes Strandbild, der „Seestrand bei Scheveningen" (Haag, Mauritshuis) von Simon de Vlieger machen. Ist die Abart des Seestückes, das Strandbild, wegen der in ihm vollzogenen Verbindung von Land und Meer und der damit gegebenen Raumgestaltungsmöglichkeiten schon an und für sich mehr für die Erstellung einer Landschaft des unendlichen Raumes geeignet, so findet man bei Vlieger ein Muster, das in vielem über den bloßen Ansatz zu einer „unendlichen Landschaft" hinausweist. Meer und Dünen lösen sich hier, mit dem Horizont verschwimmend, fast vollkommen in der Ferne auf. Ungeheuer hoch spannt sich der Himmel als luftige Glocke über die Erde. Der Raum schwimmt in Atmosphäre, die die Dinge voneinander löst. Bis in die letzten noch zu ahnenden Einzelheiten ist das Räumliche betont. Dennoch wird die Reinheit des Stils dieser „Unendlichkeit" in etwas durch den novellistisch erzählenden Vordergrund getrübt und der Landschaft stilistisch ein Zwittergepräge gegeben, weshalb ich sie nicht dem Idealtypus der „unendlichen Landschaft" zurechnen möchte.

Schon Jodocus de Momper hat in seiner mittleren Zeit versucht, in Gebirgslandschaften den Raum nicht abzusperren, sondern das Auge in weiteste Fernen zu führen. Das erwähnt auch Hagedorn[2], doch bemängelt dieser gerade das, woran ich anknüpfen möchte, nämlich daß Momper im Mittelgrund und in der Ferne nicht so „getreu und genau" ist und auch „weder Farbe, noch Fleiß den Vorgrund erheben". Die „Landschaft im Alpencharakter" (Köln, Wallr. R. Mus.) zeigt eine durchklüftete felsige Landschaft. Im Vordergrund überklettern zwei kühn gebaute Brücken die Schluchten. Links dahinter steigen schroffe Felsen in die Höhe, während man rechts in das geöffnete Bergland hinausschauen kann, dessen sich überschneidende Berge schließlich mit dem Himmel in einen graublauen Ton aufgehen.

Mit malerischen Mitteln, einer eigentümlich unwirklichen Farbgebung, die es noch nicht zum Naturalistisch-Atmosphärischen bringt, versucht der flämische Meister, zu einer perspektivischen Wirkung zu gelangen. Diese wird unterstützt durch eine Tiefenstaffelung der Berge, die eine klare Raumgestaltung geradezu fordern und das Auge

[2] a. a. O., I., S. 388.

in ganz bestimmte Richtung lenken, nämlich nach dorthin, wo die Fernsicht die größte Tiefe hat.

Die Begrenzung des Ausblicks auf mehr als die Hälfte des Bildes widerspricht ebenso wie die rechts durch die abfallenden Berglinien herausgearbeitete Tiefenrichtung dem Haupterfordernis einer Landschaft des unendlichen Raumes. Auch die farbig streng voneinander abgesetzten drei Bildgründe (Vordergund: kräftig-braun bis gelbraun, Mittelgrund: grün, Hintergrund: graublau) rufen zusammen mit dem mattblauen, links oben gelben Himmel mehr eine phantastisch-dekorative Wirkung als den Eindruck von der Unendlichkeit des Raumes hervor.

Noch mehr als in dieser Landschaft macht sich in einer anderen flämischen Gebirgslandschaft eines unbekannten Nachahmers de Mompers, die in Köln (Wallr. R. M.) hängt, der Atmosphäre vortäuschende Zug photographischer Wiedergaben bemerkbar. Im Vergleich mit dem Original spiegelt die Photographie eine in Wirklichkeit gar nicht vorhandene durch Valeurs gestaltete Raumeinheit vor.

Die silhouettenartige Rahmung zu beiden Seiten dieses Bildes setzt den Vordergrund wie auf einer Bühne vor die Landschaft, die daher nur noch als dekorative Fernsicht erscheinen kann und wahre Unendlichkeit der Raumwirkung ausschließt.

Die Gebirgslandschaften wollen zunächst einmal Berge und nicht Tiefenraum zeigen. Dabei hindern die Berge den Blick, zumal bei tief gewähltem Standpunkt. Der vorhandene Ausblick aber ist immer nur ein Teil des Ganzen. Zudem bleibt ein das Unendlichkeitsempfinden aufhebender Kontrast von aufsteigenden und in die Tiefe führenden Sehrichtungen. Der Raum kann nur zonenweise, nicht aber in seiner Totalität aufgenommen werden. Meistens gehen die Gebirgslandschafter von den großen und kleinen Formen der Erdoberfläche aus. Sie gelangen daher zum Konstruktiven und Entfaltenden im räumlichen Aufbau. Wenn hierbei auch ein Auflösen in der Tiefe entsteht, so ist dies, weil lediglich Folge eines stufenweisen Vordringens, nicht ausreichend, diese Landschaften zu den unendlichen zu zählen.

C. D. Friedrichs Landschaft „Kreuz im Gebirge“ (Berlin, Schloß) zeigt nun einen sehr hoch gewählten Standpunkt, der demgemäß einen weiten Blick auf die Spitzen und Grate der Kuppen und Bergzüge gestattet, die sich aus rosa Nebel grau wie Wellenberge erheben. Man schaut in die lichte Ferne, gegen die sich im Vordergrund die Schroffen nackter brauner Felsen abheben. Auf der höchsten Höhe dieser Felsengruppe ist ein Kreuz errichtet, das weit in den hellen Himmel hineinragt und sich dunkel von ihm absetzt. Zu dem Kreuz ist eine Frau emporgestiegen und gerade einem Manne dabei behilflich, auf die Plattform zu gelangen. Diese Gruppe und das Kreuz sind in einem vom Ganzen abweichenden Maßstab gehalten.

Das Hauptmotiv der Landschaft ist der Nebel, der die Bergspitzen nach der Tiefe zu verschlingt und die Täler zudeckt. Die Bewegung in den Raum hinein ist bis zum Horizont von einer Auflichtung der Farben begleitet. Gegen das Malerische dieses Weitblicks kontrastiert die aufgetürmte Felsengruppe, die die Ferne zwar noch mehr zurückdrängt, aber durch ihren Ideengehalt zum eigentlichen Thema des Bildes wird und das rein landschaftliche Erlebnis durch Symbolik knechtet.

Der Blick von oben begünstigt einerseits die Betrachtung des Ganzen und das Verschwinden der Einzelheiten, andererseits aber soll er — und zwar in der Hauptsache — die vom Kreuz angeregte Reflexion und Meditation fördern. Hier würde also der Begriff des Unendlichen seinen Sinn erst dadurch erhalten, daß er eine Anleihe bei dem des Religiös-Mystischen macht. Da aber das Religiöse nicht mehr direkt anschaulich sein kann, wird also die der malerischen Empfindung gezogene Grenze überschritten.

Hält man sich lediglich an das anschaulich Gegebene, wobei man vielleicht gut tut, Kreuz und Menschen zu unterschlagen, dann bleibt die Tatsache bestehen, daß die ruhige Wellenbewegung der Gebirgszüge, verstärkt durch den Kontrast zum vorderen Felsen und durch das horizontale Absetzen des Himmels, nicht jene Ruhe und Einheit vermittelt wie die „unendliche Landschaft" eines Wouwerman. Friedrich will dem Betrachter nicht allein ein Raumerlebnis schenken, ihn nicht nur „stimmen" (wie auf allen seinen Bildern), sondern seine Landschaft auch vom Betrachter gedeutet und religiös aufgefaßt wissen.

Später dagegen schreitet Friedrich zur reinen Gebirgslandschaft fort, in der die Symbolik nicht mehr zur Hilfestellung der Naturempfindung herangezogen wird.

Hinter einer dunkelen Berghalde, die links den Vordergrund bildet, schließt sich in der rechten Hälfte seiner „Riesengebirgslandschaft" (München, N. Staatsgal.) ein in die Tiefe fallender etwas unterhalb der Mitte des Bildes und ergeben so eine V-förmige, Mittelgrund an. Beider Linienzüge kreuzen sich als Bilddiagonalen flache Senke, hinter der sich das Gebirge, aus Nebel herauswachsend, majestätisch vor den Himmel schiebt. Sieht man von den Bäumen vorn ab, die symmetrische Funktion zu erfüllen haben, und deren rechter dazu noch die Aufgabe hat, die aus dem Bild herausrutschende Diagonale aufzufangen, so fehlen alle anderen Vertikalen, die, wie so häufig, dem Bilde als seitlich abstützender Halt dienen könnten. Die Diagonalen vertreten nun bei Friedrich die Vertikalen und deren obige Funktion und geben so dem Vorder- und Mittelgrund die auffällig rahmende Eigenschaft. Die äußerlich über den Bildrahmen hinausweisenden, auf- und absteigenden Berglinien haben hierdurch ihren optisch-raumerweiternden Charakter verloren. Diese

Tatsache wird noch dadurch verstärkt, daß das Ferngebirge ziemlich zur Mitte des Bildes emporsteigt und so als Stimmungskulisse den Blick auffängt und fesselt. So ist es denn nur natürlich, daß dem Himmel alle Wölbung und damit jede Raumfunktion genommen wird. Die gleichzeitige Tiefen- und Aufwärtsbewegung der Berggrate und -kuppen, die sich wenn auch sehr zart, im Dunst behaupten, ziehen dem Auge fortgesetzt Grenzen. In alledem ist das Lagernde, Hin- und Ausgebreitete der Fernsicht begründet, die so eine Verflachung des Raumes bewirkt.

Das Wesen der Gebirgslandschaft — so muß geschlossen werden — widerspricht von vornherein dem Wesen der Landschaft des unendlichen Raumes. Immer werden die Berge, ganz gleich, ob von unten als Staffelung oder von oben als Wellenhebungen und -senkungen erschaut, eine plastische oder silhouettenartige Zerschneidung des Raumes bewirken und damit die Empfindung einer räumlichen Unendlichkeit verhindern. Das Gebirge bedingt eine morphologische Schichtung des Raumes, und wenn dieser auch noch so sehr durch Zutaten das Bewußtsein von Ferne und Weite erzeugt oder gar durch Licht- und Nebeleffekte Stimmung auslöst, so kann er dennoch keine Verdichtung zum unendlichen Raum erfahren, denn die Raumseele der Gebirgslandschaft ist bestimmt durch einen von der Materie geforderten gesetzmäßigen Aufbau.

Zusammenfassung.

Das Wesen des unendlichen Raumes in der Landschaft.

Meine Untersuchung knüpfte an einen bereits vorgefundenen Begriff von der Unendlichen Landschaft an, unter welcher verallgemeinernden vieldeutigen Bezeichnung Landschaften zusammengefaßt waren, denen als gemeinsames Kriterium eine einzige Eigenschaft zugesprochen wurde, nämlich die Eigenschaft, religiös-mystische Empfindungen hervorzurufen. Dieser deduktiven, das Subjekt in den Mittelpunkt rückenden Forschungsmethode gegenüber stellt die vorliegende Arbeit den Versuch dar, induktiv aus einer gewissen Anzahl von Landschaften durch eine vom Objekt ausgehende Bildanalyse Wesensmerkmale zu gewinnen, die, auf eine einzige, nämlich räumliche Funktion hin untersucht und untereinander verglichen, ergänzt und vereinigt, die konstitutiven Eigenschaften einer ganz bestimmten Gattung Landschaft liefern und so — cum facultate substituendi — im eigentlichen und engeren Wortsinne des Sondernamens „Unendliche Landschaft" (als der Bezeichnung für Landschaften des unendlichen Raumes) begrifflich wiedererstehen.

Die „unendliche Landschaft" ist eine Raumlandschaft, die aus starkem künstlerischen Erleben des Raumes erwächst und daher von sich aus nicht philosophische oder religiöse Reflexionen zum Gegenstand haben kann. Die Illusion der Unendlichkeit der Raumlandschaft kann nur durch Anschauung, nicht aber durch Reflexionen gewonnen werden. Nicht der vom Künstler angeregte Gedanke über Unendlichkeit, sondern die optische Tatsache einer bestimmten Raumbeschaffenheit ist ein erstes entscheidendes Kriterium. Tiefe und Weite des Raumes werden zwar auch durch das Verstandesmittel der Linearperspektive optisch sichtbar gemacht, doch vermittelt die auf den Intellekt begründete Linearperspektive dem Auge lediglich meßbare Entfernungen. Die Unendlichkeit einer Raumlandschaft ist nicht bloße Großheit und nicht abhängig von der Größe der Entfernung, also auch nicht deren Produkt und Folge, sondern sie ist einerseits das Resultat eines vom Bildobjekt verursachten Zwanges, den Blick richtungslos in die Tiefe der Landschaft schweifen zu lassen (S. 14, 16, 17) und andererseits das Ergebnis der alles umhüllenden und

voneinander lösenden Luft, die auch das Verborgene noch zu umspülen scheint (S. 18). Jede Bildrichtung nämlich, ob durch Linearperspektive oder durch andere Bildelemente und -mittel hervorgerufen, wirkt blickfangend und konzentrierend, also innerhalb der „unendlichen Landschaft" als retardierendes Moment, und zwar selbst dann, wenn sie auf ein in der Ferne sichtbares oder verborgenes, bestimmtes oder unbestimmtes Ziel weist. Die Unendlichkeit einer Raumlandschaft aber setzt im Gegenteil eine Entfesselung des Auges voraus und duldet nicht einmal das Einfangen des Blickes auf einen einzigen Fernpunkt. Unendlichkeit ist mithin nicht eine durch malerische Mittel beschriebene relativ ungeheure Entfernung, sondern allseitige richtungslose Raumerscheinung.

Da es sich hier nun um die Landschaft des unendlichen Raumes handelt, könnte man annehmen, daß der abschließende äußere Rahmen die Bildwirkung wiederaufhebt. Dem ist aber entgegenzuhalten, daß der Rahmen hier immer nur ein rein äußerlicher Abschluß ist, der an der inneren Struktur des Bildes nichts zu ändern vermag. Auch eines inneren Rahmens entbehrt diese Landschaft. Der unendliche Raum duldet keinen seitlichen Abschluß, womit aber nicht gesagt sein soll, daß eine solche Landschaft in der Gefahr schwebe, als Bild auseinanderzufallen. Die Kraft der gleichmäßig-inneren Spannung des unendlichen Raumes, von innen nach außen wirkend, hält sich selbst.

Eins der malerischen Mittel, das zur Gestaltung des unendlichen Raumes beiträgt, ist die Farbe, und zwar die Farbe in ihrem Wert als Valeur verwendet, also in ihrer Beziehung zum Raum, nicht aber — semiotisch — zur Bezeichnung und Verdeutlichung des Gegenstandes. Denn jede starke Lokalfarbe zerstört die einheitliche Wirkung vom Nur-Raum, in dem ein Gesamtton vorherrschend sein muß, der die Mannigfaltigkeit der Einheit unterordnet und verbindet. Daher darf in Beziehung auf die Farben nichts Konstruiertes, z. B. das Schema einer Farbenperspektive, hervortreten, ist doch die Auflichtung und Auflösung der Farbe zum Ton Bedingung und Charakteristikum für die Gestaltung der Raumunendlichkeit.

Den Gesamtton aber veranschaulicht indirekt die Luft, die den Raum gleichsam erfüllt, der durch sie sowohl seine Leere als auch seine Gebundenheit an das Gegenständliche verliert. Die Luft ist in diesen „unendlichen Landschaften" stets diesig. Sie löst die Dinge voneinander, verwischt die Umrisse und wirkt auf die Farbe zurück. Solch dunstige Atmosphäre läßt die Ferne verschwimmen und Himmel und Erde zusammenfließen.

Die Einheit des Raumes wird außerdem durch neutrales, indifferentes, diffuses Licht bewirkt. Helles, klares Licht, ebenso durchsichtige Luft lenken das Auge allzu leicht auf Einzelheiten, wodurch dann die Kontinuität des unendlichen Raumes gestört würde. Starker Lichteinfall hätte starke Kontraste von Hell und Dunkel zur

Folge, womit zugleich größere Bewegung in die Landschaft hineinkäme, was diese hinwiederum zerrissener erscheinen lassen müßte. Wird hingegen das Licht zum selbständigen Faktor der Landschaft, indem es bestimmte Tages- und Jahreszeiten hervorhebt, so verliert es seine raumbildende Eigenschaft und wird zum Stimmungsmoment. Lichteffekte aber, Blendspiegelungen und Farbspiele aller Art ziehen das Auge zu energisch auf sich und müssen daher immer Hauptmotiv werden, das im Kampf gegen den unendlichen Raum Sieger bleiben muß. Lichteffekte sind Elemente der Stimmungslandschaft, nicht aber der Landschaft des unendlichen Raumes.

Farbe, Atmosphäre und Licht lassen die Dinge untergehen im Raum. Diese Gleichgültigkeit des Gegenständlichen an und für sich und das Versinken aller Einzelheiten im Raum ist ein weiteres wichtiges Kennzeichen der Landschaft des unendlichen Raumes.

Ein ganz bestimmtes Verhältnis von Himmel und Erde ist für die Gestaltung des unendlichen Raumes charakteristisch. Der Himmel nämlich nimmt mehr Bildraum ein als die Erde, überwölbt diese, beherrscht sie und verhindert so, daß er lediglich als Abschluß, als Naturrequisit erscheinen könnte. Das Verhältnis von Himmel und Erde betrug im Höchstfall fast 4:1 (in J. van Goyens „Fernsicht", S. 16). Himmel und Erde sind außerdem miteinander verbunden, was meistens dadurch erreicht wird, daß sich der Himmel am Horizont aufhellt und nach oben zu verdunkelt. Hierdurch ist eine verwandtschaftliche Beziehung zum dunklen Vordergrundstreifen hergestellt (Seghers, S. 14). Diese Verbindung wird aber auch dadurch erzielt, daß sich der Himmel im Wasser spiegelt (Koninck, S. 17 u. Wouwerman, S. 18 oder die Wolken auf die Erde Schatten werfen (S. 17).

Die Farbe des Himmels ist wesentlich beteiligt. Matte, im Gesamtnenner Grau enthaltene Farben sind entscheidend für den unendlichen Raum. Strahlende, kräftige, zumal südlich-blaue Farbgebung trennt Himmel und Erde und stempelt jenen zum bloßen Hintergrund.

Der dunstig verhangene Himmel wird tonig zusammengehalten durch eine gleichsam die Luft verdichtende Wolkenbildung, die auf Betonung ihrer Einzelexistenz, also auf plastische Form, grelle Farbe und Beleuchtung verzichtet.

Nun ein Wort über die Rolle, die der Mensch in der „unendlichen Landschaft" spielt. Er ist für sie ohne besondere Bedeutung und nur als Teil der Natur, nicht als ein ihr polar entgegengesetztes geistiges Wesen zu betrachten. Dies geht schon allein daraus hervor, daß die Landschaftsmaler ihn häufig erst von einem anderen Meister in das Bild einfügen lassen. Fast immer sind es kleine Figürchen, die sich in die Landschaft einbetten. Manchmal sind es Müßiggänger, deren Tätigkeit und Gefühlsleben aber im unklaren bleibt. Wir finden auch Rückenfiguren, doch erst bei Friedrich erlangen diese eine zentrale Bildbedeutung. Stellt man den mitten im Raum stehenden

Reiter in der Dünenlandschaft Wouwermans (Frankfurt, Staedel) dem Mönch in Friedrichs Landschaft (Berlin, Schloß) gegenüber, dann wird sogleich deutlich, wie jener ausschließlich Tiefenempfindung erzeugt und ausschließlich raumbildender Faktor der Landschaft ist, während dieser, abgesehen von schüchternen Ansätzen zu räumlichen Funktionen, die Verkörperung eines ideenhaltigen Themas ist. Der eine bewirkt die optische Empfindung „Unendlichkeit", der andere „bedeutet" allenfalls Unendlichkeit und ist der Natur entgegengestellt, damit er entsprechende Reflexionen anregt.

Auch das in die Ferne schauende Ehepaar auf Vliegers Strandbild (Haag, Maur.) hat nicht Bedeutungscharakter. Diese Rückenfiguren, die realistisch, nicht idealistisch gesehen sind, haben zwar einen erzählenden Zug, aber dabei immer noch Beziehung zum unendlichen Raum der Landschaft. Im ganzen hat die Staffage in diesem Bilde nichts von den Stimmungsträgern Friedrich'scher Landschaften. Die Menschen erscheinen dazu für das Auge nicht konzentriert genug, denn ihre Vielzahl bewirkt eine Zerstreuung der Aufmerksamkeit.

Im allgemeinen macht sich jede Häufung der Staffage, ganz gleich, ob sie dem Bilde einen hervortretend-novellistischen Zug aufprägt oder als Maßstab zur Perspektive dient, als Dekomposition der „unendlichen Landschaft" bemerkbar, denn sie nähert die Landschaft dem Genre und widerspricht auch im zweiten Falle der inneren Logik der Landschaft des unendlichen Raumes, die nichts als reine Landschaft ist.

Zuletzt sei noch die äußere Rahmengröße der Bilder einer kurzen Betrachtung unterworfen. Der bloße Flächeninhalt allein kann niemals bestimmend sein für die der „unendlichen Landschaft" eigenen Raumwirkung. Fast ist es vielmehr so, daß ein großes Bildformat die Entstehung jener Wirkung verhindert. Wiederum verbieten einige als „unendlich" zu definierende Landschaften die Aufstellung der Regel, daß mit der Verminderung des Bildformats notwendig eine Steigerung der Bildwirkung gegeben sei. Dennoch ist diesen hinsichtlich der Bildgröße sehr bald eine Grenze nach oben gezogen. Sie wird durch das betrachtende Auge gesetzt, das, wenn eine gewisse Formatgröße überschritten wird, nicht mehr imstande wäre, den in die Fläche gebannten Raum noch synthetisch zu überschauen und infolgedessen auf einen analytischen Gang verwiesen würde, durch den eine anschauliche Erfassung des unendlichen Raumes unmöglich ist. Die „unendliche Landschaft" würde damit zur bloß großen Landschaft degradiert.

Ich habe Landschaften des unendlichen Raumes nur bei den Holländern des XVII. Jahrhunderts gefunden und dort nur in Flachlandschaften und Dünenbildern.

Literaturverzeichnis.

Baldaß, Ludwig: Die Niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Bruegel.
Jahrb. d. Kunsthist. Slg. Wien 1918, Bd. 33/34.

Beyer, Oskar: Die Unendliche Landschaft.
Furche-Verlag, Berlin 1922.

Bode, Wilhelm von: Der Maler Hercules Segers.
Jb. d. Kgl. Pr. Kunstslg. Berlin 1903, Bd. 24.

„ Die Meister der Holländischen und Vlämischen Malerschulen.
Verlag E. A. Seemann, Leipzig 1921.

Carus, Carl Gustav: Neun Briefe über Landschaftsmalerei.
Verlag Wolfgang Jeß, Dresden o. J.

Drost, Willi: Barockmalerei in den germanischen Ländern.
Handbuch der Kustwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1926.

Fernow, Karl Ludwig: Römische Studien IV.
Zürich 1806—1808.

Fischer, Otto: Caspar David Friedrich, Die Romantische Landschaft.
Verlag Strecker u. Schröder, Stuttgart 1922.

Friedländer, Max J.: Die Altniederländische Malerei Bd. I und IX.
Verlag Paul Cassirer, Berlin 1924 u. 1931.

„ Von Eyck bis Bruegel.
Verlag Julius Bard, Berlin 1916.

„ Pieter Bruegel.
Propyläen-Verlag, Berlin 1921.

Friedländer, Walter: Claude Lorrain.
Verlag Paul Cassirer, Berlin 1921.

Gerstenberg, Kurt: Die Ideale Landschaftsmalerei.
Verlag Max Niemeyer, Halle S. 1923.

Gramm, Josef: Die Ideale Landschaft.
Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. Br. 1912

Grautoff, Otto: Die Barockmalerei in den romanischen Ländern.
Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1928.

Grosse, Rolph: Die Holländische Landschaftskunst.
Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1925.

Gurlitt, Cornelius: Die deutsche Kunst seit 1800.
Verlag Georg Bondi, Berlin 1924.

Hagedorn, Christian Ludwig von: Betrachtungen über die Mahlerey.
2 Bd. gedruckt bey Joh. Thomas Edlen v. Trattnern k. k. Hofbuchdr. Wien 1785.

Hamann, Richard: Die deutsche Malerei im XIX. Jahrhundert.
Verlag B. G. Teubner, Leipzig u. Berlin 1914.

Hildebrand, Adolf von: Das Problem der Form in der Bildenden Kunst. (Kap. 3). Straßburg 1910.

Hildebrandt, Hans: Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts.
Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1924.

Hofstede de Groot, C.: Philips Koninck.
Thieme-Becker: Allg. Lexikon d. Bildenden Künstler.

Jongh, Johanna de: Die Holländische Landschaftsmalerei.
Aus dem Holl. übersetzt von Dr. H. F. Jeltes.
Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1905.

Knapp, Fritz: Würzburg und seine Sammlungen.
Münchener Jahrb. d. bild. Kunst, Bd. IX 1914—1915.

Manteuffel, Karl Zoege von: Joos de Momper.
Ztschr. f. b. Kunst m. K-chronik u. K-lit. 61. Jahrg. 1927/28 (K-chr. Heft 8, Nov. 1927).

Meier-Graefe, Julius: Jean Bapt. Camille Corot.
Verlag Bruno Cassirer und Klinkhardt u. Biermann, Berlin 1930.

„ Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.
Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart 1904.

Oldenbourg, Rudolf: Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts.
Handbücher der Kgl. Museen Berlin.
Verlag Georg Reimer, Berlin 1918.

„ Die Münchener Malerei im XIX. Jahrhundert.
I. Teil.
Verlag F. Bruckmann A.-G., München 1922.

Pelzer, Alfred: über Malweise und Stil in der Holländischen Kunst.
Verlag C. Winter's Universitätsbuchhandlg., Heidelberg 1903.

Pfister, Kurt: Herkules Segers.
Verlag R. Piper u. Co., München 1921.

Ramler, C. W.: Einleitung in die schönen Wissenschaften nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehrt.
In der Weidemannischen Buchhandlung, Leipzig 1756.

Ratzel, Friedrich: über Naturschilderung.
Verlag R. Oldenbourg, München u. Berlin 1906.

Rehder, Helmut: Die Philosophie der Unendlichen Landschaft.
Dt. Viertelj. Schrift f. Lit.-wiss. u. Geistesgesch. 19. Bd.
Verlag M. Niemeyer, Halle S. 1932.

Rooses, Max: L'Oeuvre de P. P. Rubens, IV. Bd.
Verlag Jos. Maes, Anvers 1890.

Rousseau, Jean Jacques: Julie oder Die neue Heloise.
Deutsch von H. Denhardt.
Verlag Ph. Reclam jun., Leipzig o. J.

Runge, Philipp Otto: Briefe.
Ausgewählt von Erich Hancke.
Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1913.

Schmidt, Paul Ferdinand: Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830.
Verlag R. Piper u. Co., München 1922.

Schnaase, Carl: Geschichte der Bildenden Künste.
Bd. 8 herg. von W. Lübke.
Verlag Ebner u. Seubert, Stuttgart 1879.

„ Niederländische Briefe.
In der Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart u. Tübingen 1834

Schubert-Soldern, Fortunat von: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch.
Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 46.
Verlag J. G. Ed. Heitz, Straßburg 1903.

Sponsel, Jean Louis: Gillis van Coninxloo und seine Schule.
Jb. d. Kgl. Pr. Kunstslg. Berlin 1889, Bd. 10.

Tietze, Hans: Albrecht Altdorfer.
Deutsche Meister, herg. v. K. Scheffler u. C. Glaser.
Im Insel-Verlag, Leipzig 1923.

Volhard, Hans: Die Grundtypen der Landschaftsbilder Jan van Goyens und ihre Entwicklung.
Dissertation Halle-Wittenberg 1927.

Weisbach, Werner: Impressionismus, 2 Bd.
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1910.

Willis, Fred C.: Die Niederländische Marinemalerei.
Verlag Klinkhardt u. Biermann, Leipzig o. J.

Wolfradt, Willi: Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik.
Verlag Mauritius, Berlin 1924.

Lebenslauf.

Ich, Irene Henrici, bin am 7. September 1907 als Tochter des damaligen Pfarrers Matthias Henrici und seiner Ehefrau Hildegard geb. Neuenhaus in Dortmund geboren. Nach dem Besuch der Marien-Volksschule daselbst durchlief ich in meiner Heimatstadt ab Ostern 1918 das Goethe-Oberlyzeum, das mir, Ostern 1928, das Reifezeugnis erteilte. Im Sommer darauf weilte ich zur Vervollkommnung meiner französischen Sprachkenntnisse in der Schweiz. Im Wintersemester des Jahres 1928 begann ich sodann an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster mit dem Studium der Germanistik, der Kunstgeschichte und der Geographie, denen sich späterhin noch das der Philosophie anschloß. Im Laufe meines Studienganges besuchte ich die Hochschulen zu Wien und Köln und darauf die Marburger Universität, an der ich von Ostern 1930 bis zum Herbst 1934 ununterbrochen immatrikuliert war und an der ich mich in der Hauptsache immer mehr dem Studium der Kunstgeschichte widmete. In Marburg holte ich auch mein Latinum nach.

Nach dem Tode meines verehrten Lehrers, Herrn Professor Horst, dem ich zu großem Dank verpflichtet bin, arbeitete ich bis zum Herbst 1935 abwechselnd in Marburg und in meinem Elternhause an meiner Dissertation weiter, sah mich dann aber veranlaßt, an die Universität Münster zurückzukehren, wo sich Herr Professor Wackernagel meiner und meiner Arbeit in dankenswertester Weise annahm.